MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

NEUNZEHNTER JAHRGANG.

1887.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.



LEIPZIG,

BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 M.

Inhalts-Verzeichnis.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz).
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender †.
Rob. Eitner, Sekretär, Templin (U.-M.).

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Ev. J. Battlogg, Frühmesser und Chorreg. in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir.. Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.
Rud. Damköhler, Buchhändler, Berlin.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D.
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Moritz Fürstenau, Prof., Dresden.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Robert Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin [i. M.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Nieder- [bayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus Sohn, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, [Schleswig.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maafs, Charlottenburg.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
Dr. Hans Müller, Berlin.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
Kurt Persius, Trier.
Hortense Panum, Kopenhagen.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor.
Carl Riedel, Prof., Leipzig.
Dr. Hugo Riemann, Hamburg.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, [Augsburg.
Otto Schmid, Dresden.
Johannes Schreyer, Dresden.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
F. Simrock, Berlin.
Dr. H. Sommer, Prof., Berlin.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Ernst Werra, Chordir., Mehrerau.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirkt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Ein Wunsch an die öffentlichen Bibliotheks-Vorstände.

Man muss es den europäischen Regierungen neuester Zeit als ein grofses Verdienst anrechnen, dass sie dem Bibliothekswesen eine sorgsame Aufmerksamkeit zugewendet haben, die noch vor wenigen Jahrzehnten sich kaum auf die Erhaltung eines meist dazu ungeeigneten Raumes und einige wenige Beamten erstreckte. Eine Benützung derselben von Seiten des Publikums war kaum vorhergesehen, während bevorzugte Gelehrte den ausgiebigsten Gebrauch von den aufbewahrten Schätzen machten. Nur England besafs in seinem british Museum eine musterhafte Verwaltung und eine auf allgemeine Benützung berechnete Einrichtung, die noch heute nachahmungswert dasteht. Deutschland, oder richtiger die deutschen Länder, besafsen zwar reiche Schätze, die aber mit wenig Ausnahmen mehr oder weniger der Gesammtheit verschlossen waren. München und Wernigerode machten schon früher eine Ausnahme und gewährten dem Suchenden ein liberales Entgegenkommen und ein geordnetes Bibliothekswesen, während Norddeutschland noch ganz im bureaukratischen Zwange sich befand. Die alten Musikschätze litten darunter ganz besonders, denn sie wurden mit wahrhaft verächtlicher Geringschätzung und als „Plunder" betrachtet und nur das preufsische Pflichtgefühl der Beamten rettete sie vor gänzlicher Vernichtung. Das ist heute anders geworden. Städtische Behörden wie Staatsverwaltungen wissen den Schatz, den sie aufbe-

wahren, wohl zu würdigen und die Ueberzeugung, dass er nur einen Wert besitzt, wenn er recht fleifsig benützt wird, hat sich durchweg Bahn gebrochen.

Die Errungenschaften in der Musikwissenschaft neuerer Zeit beruhen zum grofsen Teile auf den vortrefflichen Bibliotheksbeamten, die nicht müde werden, jede Anfrage zu beantworten und jedem Suchenden die Kataloge zur Verfügung zu stellen. Wenn wir zum Vergleiche einen Streifblick auf Paris werfen, so fällt er sehr zu Ungunsten der dortigen Bibliotheks-Verwaltung aus, denn ein Einblick in die Kataloge ist dem Privatgelehrten ein vergeblicher Wunsch, während im british Museum die Kataloge zum allgemeinen Gebrauche im Lesezimmer stehen und auf den deutschen grofsen Bibliotheken jedem sich legitimirenden Gelehrten die verlangten Kataloge zur Einsicht vorgelegt werden. Aus den Zeiten sind wir Gott sei Dank heraus, in denen einst ein Custos dem Bittenden erwiderte: „Was wollen Sie damit? die sind nur für Uns." Für den Gelehrten ist aber der Katalog der Führer, ohne den er Geld und Zeit gerade vergeuden muss.

Unsere deutschen zahlreichen Stadtbibliotheken stehen zum gröfsten Teile, wenn nicht durchweg auf dem Princip der alleinigen Erhaltung des Besitzstandes. Eine Vermehrung, besonders der Musikalien, ist wohl nirgends in einen Stadtetat aufgenommen; diese Kategorie schliefsen wir daher bei unserm Wunsche aus und wenden uns nur an die gröfseren öffentlichen Staatsbibliotheken, denen ein jährliches Pauschquantum zu neuen Erwerbungen zu Gebote steht. Formuliren wir unsern Wunsch und unsere Ansicht in einen Satz:

> Jede öffentliche Staatsbibliothek richte ihr Augenmerk darauf, die Werke eines Autors komplet und in allen Ausgaben zu besitzen.

Der Wunsch klingt so einfach und dient bei den hervorragendsten Autoren auch schon längst als Princip, doch dasselbe auf jeden anderen Autor auszudehnen, der in der Wissenschaft sich irgendwie hervorgethan hat, ist die Absicht dieser Zeilen. — Sobald die Richtigkeit des Satzes anerkannt wird, bleibt nur die Besprechung des Weges übrig, wie am schnellsten die praktische Ausführung des Grundsatzes herbeizuführen ist. Der billigste und schnellste Weg ist der des gegenseitigen Tausches. Jede Bibliothek hat sozusagen ihre Steckenpferde, d. h. durch glückliche Käufe ist sie in den Besitz einer reichen auserwählten Sammlung eines Specialfaches oder der Werke eines Autors gelangt; diese Sammlung auf jede Weise zu vervollkommnen, ist der Stolz jeder Bibliotheks-Verwaltung. Da nun die

Bibliotheken im Tauschhandel unter einander stehen, so wäre nur nötig, diejenigen Autoren jeder Bibliothek zusammenzustellen, von denen sie bereits eine reichhaltige Sammlung besitzen und ein gegenseitiges Entgegenkommen würde die Idee in nicht zu weiter Ferne verwirklichen. Die Voraussetzung, dass sich das Publikum an dieser Einrichtung bald sehr thätig beteiligen würde und durch Geschenke nachhelfen, liegt sehr nahe, da jährlich tausende von Werken den Bibliotheken vom Publikum überwiesen werden. Sogar die Verleger von Musikalien würden daran Interesse nehmen, noch mehr aber die Hinterbliebenen der Autoren. Die Fachblätter würden gewiss diesen Bestrebungen jegliche Unterstützung gewähren. Für den Gelehrten aber wäre diese Einrichtung von unnennbarem Nutzen. Während er heute auf allen kleinen und grofsen Bibliotheken nach den Werken eines Mannes, der vielleicht kaum ein Dezennium tot ist, suchen muss und tausend Hände in Bewegung setzt, genügte später ein Fahrbillet nach der betreffenden Bibliothek, die im Besitze der Werke ist und Zeit und Arbeitskraft concentrirten sich nur auf das Studium der Werke selbst, während man jetzt sein halbes Leben mit Suchen zubringen muss.

Die Idee ist nicht der Einfall einer augenblicklichen Laune oder aus dem Drange entsprungen, einen Artikel zu schreiben — ein Grund der heute meist schon hinreicht, die abenteuerlichsten Ideen ans Tageslicht zu fördern, — sondern aus der vor Kurzem empfangenen Nachricht eines Bekannten, der die Werke *Ludwig Böhner*'s, an deren Sammlung er viele Jahre gebraucht hat, der Herzogl. Gothaischen Bibliothek überwiesen hat. Der Geber wird wohl wissen, warum er gerade diese Bibliothek bevorzugt; ob aber die dortige Bibliotheks-Verwaltung dem Geschenke diejenige Beachtung schenkt, die dem Geschenk des Gebers am meisten entspricht, nämlich die Sammlung immer mehr zu vervollständigen, ist eine Frage, die sich wohl keiner der beiden Teile vorgelegt hat, die aber im Interesse der Sache gerade die Hauptsache wäre. — Herr *Meinardus* sammelte einst die Werke *Joh. Wilh. Hässler*'s. Ob sie sich noch in den Händen des Sammlers befinden, weifs ich nicht. Die Jähns'sche Sammlung der Werke C. M. von Weber's ist der Kgl. Bibl. zu Berlin einverleibt. *Wilh. Tappert* in Berlin besitzt wohl die reichhaltigste Sammlung der Werke *Richard Wagner*'s. Solche Schätze sollten sich die Bibliotheks-Verwaltungen bei Zeiten sichern, ehe sie in Antiquarhände fallen und sollten den Einkaufspreis nicht zu knapp bemessen, während das Kaufen von ganzen Privatbibliotheken möglichst zu be-

schränken wäre, da es nur die Doubletten vermehrt, den Raum durch oft wertlosen Kram beschränkt und mit Ausnahme weniger Werke Niemanden als den Erben von Nutzen ist. *Eitner.*

Samstag vor Misericord.

Den Trompetern, Pfeiffern und Lautenschlägern wird vom Grafen Ulrich v. Württemberg „ihre gemachte Gesellschaft bestetigt.“ 1458.

Mitgetheilt von **Josef Sittard** in Hamburg.*)

Wir Ulrich Graven zu Wirtemberg, furmunder etc. Bekennen vnd tun kunt offenbar mit disem Brieff, als von etlr. Zit der Erwirdigist In Gott Vattern vnd Herr, Herr Julian Cardinal in tutschen Landen durch gewalt vnd In namen unsers allerheiligsten Vatters babst Eugenien etc. seliger und Löblr. gedechnuſs die Trompeter, Pfiffer, Lutenschleher vnd spillut In dem bistumbe Straſsburg vnd Constens vnder sunder derselben spillut Bruderschafft zu Riegel Im briſsgow vnd anderswo mit besundern gnaden vnd freyheiten begabt vnd fürsehen hat vnd anderm das sie zu zimlr. Zit nach Ordnung der heiligeu Kirchen mögen nemen vnd empfahen das wurdigist Sackerment der allerheiligsten Fron Lichnams Christ vnsers erlösers wie dann die Bulle vnd Brieff daruber sagent das eigenlichen begriffen sollichs dann durch den Erwürdigen In Gott Vatter vnsern Lieben Herrn vnd gevatter, Hern Heinrichen Bischoff zu Constentz confirmiert vnd bestettig ist nach lut desselben vidimus. Also haben nun derselben trompeter, Pfiffer, Lutenschlaher, vnd Spilut etc. furgenomen Ir bruderschafft in der ere der Hochgelobten hymelkungin vnd Jungfrowen der Muter aller Gnaden vnser lieben Frowen sant Maria järl. vff einen tag zu Stutgarten zu halten vnd zu begen (begehen) nach vſswisung Irer Bruderschafft Statuten vnd gesatzt vnd fürderl. mit vnterscheid diser nachgeschrieben stucken vnd artickel: des ersten sol Ir yeglicher der in der bruderschafft sin will, geloben vnd zu den Heiligen ſweren die Ordnung, Recht und gesetzt der brüderschafft zu halten vnd zu fürdern nach seinem besten vermögen Libs vnd guts. Item die Bruder derselben Bruderschafft sollen zu Zeiten, so sich das gepürt, vnder Inen

---

*) Ich fand die Abschrift dieser Urkunde in der sogenannten, leider ziemlich unbekannten, 23 Foliobände umfassenden Hartmann'sche Sammlung auf der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart.

erwelen und setzen einen meister oder obern, der Ir vorganger syn In den sachen die bruderschafft berurend vnd auch zu Im zwölff die In Ziten so das not ist zu Im setzen vnd erkantnuſs tuen vmb sachen der Irrung zwischent den brüdern wirdet vnd auch umb überfarung der stuck herzu gemelt vnd andere in der Bruderschafft begriffen. Ob etl. vnder Inen die gar oder eins teils verbrechen, So vil des die Bruderschafft betrifft, sol den andern sinen Bruder vff den Jaurtagen rügen, ob er In schuldig weiſs in den sachen, die In der meister der Brüderschafft fragt vnd die die Bruderschafft auswiset. Item die Brüder alle vnd Ir yeglr. sollen vff den tag als das jarzit gesetzt ist kommen gen Stutgarten vnd mit In bringen Ir yeglr. vnd opfer vnd alda sin vnd beliben by der vigilie dem Ampt der heilgen Meſs vnd biſs man ob dem Grab gerecht, als das gewonlich ist. Item ein yeglr. bruder sol In dem das die Bruderschafft antreffend gehorsam sin vnd sich nit widern zu tun dartzu die andern In erwelen, Sunder sollen sie alle vnd Ir yeglicher In der Bruderschafft dem, den sie zu Irem Obern oder meister erwelen gehorsam sind vnd tun wase er Inen gebut. Item yeglr. Bruder sol an Im tragen so er vff den Jaurtag kompt das Zeichen der bruderschafft. Dasselbe zeichen sol sin silber in vnd ob einem halben Lot swer Wivil einer wil vnd nit darunter, dasselb zeichen soll Ir dehain verdendern (verschleudern) in keinen weg an erlauben Irs obern so lang er lept oder In der Bruderschafft ist vnd wann er mit tod abget oder nit mer in der bruderschafft sin wil, so soll dasselb zeichen vnd was er In die bruderschafft schuldig ist zu stund werden vnd fallen in die bruderschafft vnser Lieben Frowen. Item vff den Jartagen sol der Bruder keiner hinweg gen an (ohne) erlaubung des meisters. Item kein Bruder sol dem andern in diser Bruderschaft sin kunst schmehen oder schelten vnd was Ir einer dem andern zu Gesellschafft verspricht, das sol Er Im halten oder mit sinem Willen vberwerden. Item, Ir keiner in der bruderschafft soll kein frouwen haben oder mit Im furre, (führen) die gelt oder narung mit sünden verdienet. Item es sol In keiner wochern (wuchern) ob dem spile wurffeln begen, scholdern nemen (Schulden machen) oder ander dergelichen sachen thun. Item ob der bruder einer einen er wer in der bruderschafft oder uſserhalv etwas zu halten oder zu tun versprāch by truw oder eid vnd das nit hielt den sollen die meister und die zwölff ob sie das erfaren darumb straffen nach Irem erkennen. Item was ein bruder In diser bruderschafft mit dem andern zu schaffen gewin die bruderschafft antreffent, das sollen sie gegen einander uſstragen vor der bruderschafft meister vnd die zwölffen als vorstet vnd Ir keiner den andern anders oder

ferner vmbtreiben. Item, welicher bruder vff den Jartäg einen nit komen möcht, der sol darnach mit guter kuntschafft sins hern oder ander erber lut den meister underrichten, was In gejrret hab. Item wann die brüder an den jartagen gen Stutgarten komen, So sollen sie zu Irem meister an sin herberg gen vnd sich gegen Im erzögen. Item welcher bruder vff den Jartagen sin Trompeten, Pfiffen oder anders das zu siner kunst gehört, nit mit Im bringt, der sol in die bruderschafft geben drey schilling heller, Item es soll keiner in der bruderschafft Juden dienen zu hochzeiten oder anderm. Item wellicher bruder mit Frowen offenl. vnd vnel. (aufsereheIich) sind begieng, so solt er der bruderschafft zu straff sten. Item Ir keiner sol vff den Jahrtag so sie das Jartzit begen wollen, weder spillen, karten oder ander buberl. (Büberei) nachgen, Item vnd die ander trompeter, Pfiffer, Lutenschleher vnd spillut, die nit in der vorgenannt bruderschafft sin vnd doch in vnserm Lande wonen vnd sie darIn begen wollen vſsgenommen vnſser Knecht der yeglr. soll dannocht an die bruderschafft jerl. geben vier schilling heller, dieselbe mögen sie auch von Inen heischen vnd ynbringen als sich gepürt. Item vnd sie wollen vns vnd vnsern erben aller järl. vff den tag als sie Ir jartzeit begen werden geben zu vogtrecht fünff Pfund Heller vnd die allemal von vnsern wegen antworten vnserm Vogt zu Stutgarten wellicher dann zu yeglr. zit vnser Vogt da ist, in allen obgenannten stucken und artickeln vſsgesetzt alle geverd vnd argen list, Wann nun wir versten, das die Trompeter, Pfiffer, Lutenschleher vnd spilut die vorgemelten bruderschafft angeuangen (angefangen) hand iu guter meinung, vnd zu Lob Gott dem allmechtigen, Siner lieben Mutter vnser frowen sant Maria vnd allem Himmelſsher vnd zu trost allen globigen sellen (Seelen) vnd wir dann auch mit besunderl. hoher begird vnd neigung willig sint das Lob vnd den Dinst gottes vnd ander gute werck zu fürdern darumb vnd diewil das von wegen vnsers allerheiligsten Vaters des babst vnd von dem vorgenannten vnserm lieben Heren vnd gevater dem Bischoff von Constenz confirmieret vnd bestetig ist, als vor gelut hat, so haben wir den brudern in der vorgemelten bruderschafft vnser lieben frowen die yezo darIn sind oder furo darher komen werden verwilligt vnd gegunt vnd erlaubt sollichs bruderschafft mit den vorgeschriben vnd allen andern artickeln stucken vnd Inhaltung gantz nach Irem Brieff furzunemen zu halten vnd zu vollbringen, Gunden (gewähren) vnd erlauben In ouch dies vnd bestetigen das wissentl. für vns vnd vnser erben mit disem Brieff, empfelhen vnd gebieten auch allen vnsern amptleuten ernstl, vnd vestigl. daby zu hanthaben vnd zu schirmen vnd Inen darzu bilfflichen zu sind als

sich gepurt alles vngeuerl. doch haben wir vns vnd vnsern erben her Inne (dagegen) vfsgedinckt (ausbedungen) vnd behalten alle vnd yegl. vnser herlichkeit vnd gerechtigkeit alles on alle geuerde (Gefahr). Vnd des zu warem Vrkund Sohaben wir vnser eigen Insigel offenl. tun hencken an diesen Brieff der geben ist zu Stutgarten an Samstag vor dem Sonntag als man in der heiligen kirchen singt Misericordia Domini nach der Gepurt Christi als man zalt viertzehenhundert fünfftzig vnd acht Jare.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Geschichte des Tanzes in Deutschland

von *Franz M. Böhme.**)

Ein Geisteskind echt deutschen Fleifses. Der Verfasser ist ein Sammler und Durchstöberer ganz eigener Art und besitzt die Gabe, aus den entferntest liegenden Werken mit bewundernswerter Geduld einen Beleg herauszufinden, der sein Thema mit dem nötigen Quellenmaterial bereichert. Weniger ist ihm das Talent verliehen, die massenhaften Zettelnotizen zu einem einheitlichen Ganzen zu verarbeiten und tritt dieser Mangel besonders bei einem so vielseitigen Thema, wie das oben genannte, desto schärfer hervor. Man sieht das Mühen und Ringen, Herr des Gegenstandes zu werden, doch das massenhaft aufgeschichtete Material spottet all seinen Kräften. Nur stückweise ist er im Stande, das Resultat seiner Forschungen niederzulegen. Die Darstellung beginnt mit dem Tanze im germanischen Altertum, der sich die älteste christliche Zeit und die Zeit der Minnesänger (bis zum 14. Jahrh.) anschliefst. Besonders der letzte Abschnitt ist durch die vielfachen Citate aus den Gedichten der Minnesänger sehr anziehend behandelt und dieselben in geschickter Weise verwertet. Diesem schliefsen sich noch zwei getrennte Kapitel an, ehe man zur folgenden Periode gelangt: Tanzwut im Mittelalter — Beschreibung der Veitstänzer — und Totentanz im Mittelalter. Nun gelangen wir erst zum „deutschen Tanze im 14. bis 16. Jahrh.“ der in 4 Abteilungen zerlegt wird: Bauerntänze, Handwerkertänze, Bürger- und Geschlechtertänze und Hof- und Adelstänze; diesen schliefsen sich unmittelbar die dazu gehörigen Abschnitte an: Wann wurde getanzt? Wo wurde getanzt? Wie wurde getanzt? Fragen, die uns schon in der Minnesängerzeit aufgestofsen sind. Ehe wir weiter gelangen, werden zwei Kapitel Urteile und Predigten, sowie Polizeiverordnungen über und

---

*) Beitrag zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgegeben von . . . I. darstellender Theil (VIII u. 339 S.) II. Musikbeilagen: Tanzlieder und Tanzmelodien von älterer Zeit bis zur Gegenwart (221 Seiten). Leipzig, Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. 1886. In gr. 8⁰. 2 vol.

gegen das Tanzen mitgeteilt, denen sich dann 2 Kapitel über ausländische Tänze anschliefsen. Kapitel 11 führt uns der Ueberschrift nach zu den Tänzen im 18. und 19. Jahrh., verweilt aber sehr ausführlich bei den Tänzen aus alter Zeit, die sich noch bis in die neuere Zeit auf dem Lande erhalten haben. Dass es hierbei nicht ohne Wiederholungen abgeht, ist kaum vermeidlich, denn dieser Abschnitt hätte die Grundlage zur Schilderung der Tänze im Mittelalter und des 16. Jahrh. bilden sollen. Erst auf Seite 211, mit Kapitel 14, treten wir in die Zeit ein, die bereits bei Kapitel 11 bezeichnet ist. Kapitel 15 bringt uns abermals 4 Jahrh. zurück und behandelt die Tanzlieder. Das folgende handelt über die Tanzmusik und Tanzmusiker, in dem uns der Verfasser abermals in die früheste Zeit zurückführt und mit der heutigen Zeit endet. In ähnlicher Weise führt der Herr Verfasser den Leser noch einige Male durch mehrere Jahrhunderte. Jeder Abschnitt für sich zeugt von gründlichen Studien und wird für künftige Bearbeiter dieses Faches von vielfachem Wert sein, so z. B. auch das 17. Kapitel, welches die Kinderspiele zum Thema nimmt, und sich sehr anziehend liest, indem die eigene Kindheit dabei wieder lebhaft ins Gedächtnis gerufen wird. — Das Thema liegt zum gröfsten Teile aufser dem Bereiche der eigentlichen Musikgeschichte, tritt der Herr Verfasser aber hin und wieder in deren Kreis, so wundert man sich über dessen so bestimmte dictatorisch ausgesprochene Urteile, die sich aber zum Teil mit dem heutigen Stande der Musikwissenschaft schlecht vereinbaren lassen. Auch die Citate sind manchmal falsch. (Siehe z. B. Seite 287: „Glarean Dodecach. II, 15“). Die Seiten 263 und 291 sind besonders reich an solchen gewagten Behauptungen. — Sehr wertvoll ist der Band Musikbeilagen: trotzdem gut die Hälfte aus neuen Werken abgedruckt ist, — die Tänze des 15.—17. Jahrh., Beilage zu den Monatsh. 1875, haben stark herhalten müssen, obgleich Herr Professor Böhme immer flott weg die Originalquelle citirt und nicht die neue Ausgabe, aus der er kopiert hat — so bleibt immer noch so viel übrig, woran man seine Freude hat. Zu verwundern ist aber der fehlerhafte Druck. Die Verlagshandlung weifs doch sonst korrekte Ausgaben herzustellen, und man ist erstaunt, hier Fehler auf Fehler zu begegnen. Die Erklärung lässt sich nur darin finden, dass die Druckvorlage bereits die Fehler enthielt. Eine Beobachtung, die man schon in Böhme's altdeutschem Liederbuche machen konnte. — Unter den zum Tanze bestimmten Liedern, die Herr Böhme mitteilt und dazu stempelt, will uns scheinen, als wenn er allzufreigebig damit umginge. „Ach Elslein liebes Elselein, wie gern wär ich bei dir“ ist ein so zartes inniges Liebeslied, das wohl schwerlich zum Tanze gedient hat (Seite 19 Nr. 31). Nur der Tripeltakt ($^3/_4$) der Musik scheint ihn, wie noch bei manchem anderen Liebesliede, dazu verleitet zu haben. Das unter Nr. 166 mitgeteilte „Air de la clochette“ ist aus dem „Balet comique“, welches 1582 zu Paris erschien und neuerdings Herr J. B. Weckerlin herausgab. Die Komponisten sind *Beaulieu* und *Salmon*. Sehr dankenswert sind die Tänze aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, denn deren habhaft zu werden ist heute schon fast schwieriger, als derjenigen aus dem 16. und 17. Jahr-

hundert. — Im Einzelnen ist das Böhme'sche Werk eine dankenswerte Bereicherung unserer musikhistorischen Kenntnisse und Fleiſs wie Mühe sehr anzuerkennen. Es eröffnet ein Feld, welches bis jetzt noch wenig bekannt und gepflegt worden ist. E.

Joh. Adam Reinken.

Hortus Musicus van Jean Adam Reinken, uitgegeven door J. C. M. van Riemsdijk. (Pr. 4,20 fl. = 7 M., Stim. 2,50 M.) Te verkrijpen by Den Algemeenen Muziekhandel te Amsterdam (und) Breitkopf & Härtel, Leipzig. — (Ausgabe der) Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis. Uitgave van oudere Noord Nederlandsche Meesterwerken. (Nr.) XIII.

In kl. fol. VII u. 89 Seit. Enthält die Partitur von „Hortvs Mvsicvs | recentibus aliquot floſculis | SONATEN, | Allemanden, | Covranten, | Sarrabanden, | et | Giqven, | Cum 2. Violin. Viola, et Baſso | continuo, conſitus | á | JOHANNE ADAMO REINCKEN | Daventriense Tranſilvano. | Organi Hamburgenſis ad | D. Cathar. celebratiſsimi | Directore. | (In stattlicher Abbildung eines Tempels. Unten liest man:) Sumtibus Autoris. | Titel in photolithographischer Nachbildung. Originaldruck im Besitze des Herrn Prof. Dr. R. Wagener, einzig bekanntes Exemplar. Die Dedication ist von Reincken an Herrn Johann Adolph, Baron von Kielmansegg gerichtet und dadurch ist man allein im Stande, auf die Zeit der Herausgabe derselben einen Schluss zu ziehen, denn selbst Walther lebte der Zeit schon zu fern, um Auskunft zu geben. Der Herausgeber, Herr Riemsdijk in Utrecht, war aber so glücklich, in einem alten Kataloge des Börsenvereins in Leipzig vom Jahre 1688 das Reincken'sche Werk als nächstens erscheinend „libris futuris nundinis prodituris“ heiſst es dort, angezeigt zu finden und so können wir ziemlich sicher das Jahr 1689 als Druckjahr annehmen und die Kompositionen selbst vor 1688 verlegen. Mit unserer Kenntnis von alten reinen Instrumentalwerken ist es immer noch schwach bestellt und jeder Fund ist daher von groſsem Gewinn, besonders wenn sich die Zeit der Abfassung genau bestimmen lässt. Die Anwendung der Formen, der Ausdruck, die melodische Erfindung und Verarbeitung der Motive, alles gewährt uns Einblick in die stetige Entwicklung der selbständigen Instrumentalmusik, und bringt den genialen Vertreter der Instrumentalmusik, *Sebastian Bach*, dessen Leistungen bisher scheinbar ohne jegliche Verbindung mit der Vorzeit standen, in immer näheren Zusammenhang und logische Entwicklung mit derselben. Schon im Jahre 1881 erlangte Herr Prof. Spitta in Berlin Kenntnis von der Existenz des Werkes und wies in der Allg. musik. Ztg. nach, dass Bach aus den Suiten Nr. 1, 2 und 3 zwei Klaviersonaten gemacht habe, (Ausgabe der Klaviersonaten von Peters, Nr. 1 u. 2) die nach Bach'scher Art vom Originale. die Themen benützen, sonst aber in selbstschaffender Weise gearbeitet sind

Der Artikel Spitta's liegt mir nicht vor und aus der kurzen Andeutung Riemsdijk's lässt sich wenig ersehen. Charakteristisch für die Bearbeitung ist aber folgender Ausspruch Spitta's, indem er sagt: „Vergleicht man Original und Umsetzung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe.“ Trefflicher lässt sich die Arbeit Bach's wohl nicht bezeichnen und wird auch ohne Vergleich ein Bild von Bach's Verwendung der Reincken'schen Komposition geben R.'s Suiten, die er zwar mit diesem Worte nicht belegt, aber ganz in der späteren angewendeten Form behandelt, bestehen aus verschiedenen Sätzen, die in der Tonart übereinstimmen. Der erste Satz ist stets eine „Sonata“ die eine gröfsere Ausdehnung hat und aus verschiedenen Tempi besteht, dieser folgt eine Allemande, eine Courante, eine Sarabande und eine Gique. Der bedeutendste Satz, sowohl in Erfindung und Ausarbeitung ist die Sonata. Der einleitende Adagiosatz ist oft von überraschender Schönheit und Tiefe der Empfindung, diesem schliefst sich ein lebhaft gehaltener Allegrosatz an, der fugenartig einsetzt und auch im Verlaufe des Satzes eine fugenartige Behandlung festhält. Die gewählten Motive sind wenig melodisch und bauen sich meist sequenzenartig auf, d. h. auf der Wiederholung eines Motivs auf höherer oder tieferer Tonstufe. Hierdurch tragen die Sätze schon im Keime die Monotonie in sich und erheben sich auch selten zu interessanterer Entwicklung. Diesem Allegro folgt ein langsamer Satz, der mehr melodisches Element in sich trägt, sich aber im Verlaufe in schnelle Figuren auflöst. Manchmal geht er noch in ein schnelles Tempo über, und wiederholt auch mitunter Adagio und Presto. Eine bestimmte Form ist diesem gleichsam dritten Satze noch nicht eigen und doch lässt sich bereits der Keim erkennen, aus dem einstmals die Sonatenform erstehen sollte. Die Allemande, Courante, Sarabande und Gique folgen in regelmäfsiger Ordnung aufeinander und beschliefsen die Suite. Sie bieten wenig charakteristische Merkmale unter einander und man könnte, wenn die wechselnde Taktart nicht vorhanden wäre, gut die eine mit der andern vertauschen. Die Allemande steht im $^4/_4$ Takt und ist ein Allegro, die Courante und Sarabande im $^3/_4$ Takt ohne Tempobezeichnung und die Gique im $^{12}/_8$ Takt mit Prestotempo, so dass man Courante und Sarabande sich wohl in langsamerem Tempo denken kann. Die Dreistimmigkeit herrscht vor, indem der Bassus continuus stets mit der Viola da Gamba im Unisono geht, aufser bei schnellen Figuren, bei denen der erstere nur die Hauptnoten angiebt. Die Bezifferung des ersteren ist reichlich notirt, betrifft aber nur Stimmen, die bereits durch die anderen Instrumente vertreten sind, geben also für die jedenfalls mitgehende Begleitung des Klaviers gar keine Andeutung. In den einleitenden Adagios tritt oft die Vierstimmigkeit ein, während der dritte langsame Satz der Sonate stets zweistimmig geschrieben ist und hier ist die Bezifferung des Basses auf eine harmonische Begleitung des Klaviers ganz deutlich ausgesprochen. — Der nordniederländische Verein in Amsterdam hat sich durch die schöne und ziemlich korrekte Ausgabe des Werkes in Partitur*) und Stimmen ein wesentliches

*) Das Original ist nur in Stimmen aufgelegt.

Verdienst um die Förderung der Musikforschung erworben. Der Herausgeber hat sich in betreff der vorkommenden Versetzungszeichen im Takte dem heutigen Gebrauche angeschlossen, der sie nicht wiederholt. Bei kurzen Takten mag das angehen, aber in langen Takten, bei vielen Noten, wie bei den Giquen, im $^{12}/_{8}$ Takt, ist ein Versehen zu leicht möglich, da die Alten das Auflösungszeichen nicht anwendeten. Nach einem fis z. B. folgte wieder f, wenn nicht abermals demselben ein Kreuz vorgesetzt war. Dies scheint der Herausgeber mehrfach übersehen zu haben, sowie er fehlende Versetzungszeichen, die einst vom Ausführenden selbstverständlich ergänzt wurden, nicht hinzugefügt hat, z. B. Seite 44, Takt 4, Violino I, muss es cis statt c heifsen. Deshalb hat auch der Komponist auf derselben Seite, Zeile 2, Takt 5, Violino II, vor c ein Quadrat geschrieben, da hier der Ausführende nach altem Gebrauche cis gespielt hätte, der Komponist aber ausnahmsweise c haben will. Die moderne Dur- und Molltonart schwebte zwar zu Reincken's Zeit schon in der Luft, war aber durch die Theoretiker noch nicht sanctionirt und die alten 8, resp. 12 „Toni“ bestanden noch zu Recht. Hierven giebt die 4. Suite den besten Beweis. Halb dorisch, halb D-moll, schwebt sie zwischen Wollen und Nichtwollen, zwischen alter Theorie und neueren Anschauungen, die erst in Seb. Bach zu voller Klarheit gelangten.

E.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 2de Stuck. Amsterdam, Frederik Muller & Co. 1886. In 8°, Seite 109—170. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, von J. P. N. Land herausgegeben, und umfasst 29 Motetten von Meistern, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. wirkten, wie Giac. Finetti, P. Lappi, Leo Leonis u. a. Der auf Seite 139 genannte Komponist heifst Giacomo Moro da Viadana, also aus Viadana gebürtig. Die erste bekannte Ausgabe seiner Concerti ecclesiast. erschien 1613 und ein 3. Buch derselben, als Opus 10 bezeichnet, 1617 in Venedig bei G. Vincenti. Beide Ausgaben auf der Kgl. Bibl. in Berlin. Wahrscheinlich ist die Ausgabe von 1613 eine spätere und die erste bis jetzt noch unbekannte wird vielleicht auch in Venedig erschienen sein. Fétis begeht den Fehler, aus Giacomo Mori und Jacobus Morus Viadana zwei Komponisten zu machen. Die gröfsere Zahl der Motetten ist anonym. Die in modernen Noten wiedergegebene Übersetzung beschränkt sich zum gröfsten Teil nur auf Cantus und Bassus mit teilweiser Hinzufügung des lateinischen Textes, der aber ohne jede Kenntnis von gesanglicher Deklamation untergelegt ist. So lesen wir Seite 117: J - e - su, J - e - su Christ' Sanctae etc., wobei die Melismen zerrissen und die Wiederholung von 3 *g* auf eine Silbe zusammengezogen werden. Der Satz Nr. 258 wechselt zwischen 2- und 3stimmiger Wiedergabe. Nr. 271 und 273 sind dreistimmig, manche nur einstimmig, und bei vielen wird der Tonsatz mitten abgebrochen und ein „etc.“ muss dem Leser die Fortsetzung ersetzen. Von Seite 155 ab folgen reine Instrumentalsätze. Ob hier der Herausgeber den vollständigen Lautensatz wiedergiebt, oder auch nur einen Auszug, lässt sich schwer

beurteilen. Taktweise läuft eine Stimme allein, ehe eine 2. Stimme vorübergehend die Terz oder Oktave zur Oberstimme giebt, während man wieder Stellen mit 4stimmigem Satze antrifft. Ein Autor ist nur einmal bei Nr. 283 genannt: Fantasia von Franciscus Meilandus, vielleicht ein Deutscher. Außer dem ersten Satze tragen sie alle die Bezeichnung „Fantasia“. Nr. 279 und 281 sind über ein und dasselbe Thema fugenweis gearbeitet. In Nr. 281 muss der Einsatz der 2. Stimme *g* heißen, wie dann auch der Bass einsetzt und wie es in Nr. 279 lautet, welches auf dasselbe Thema gebaut ist. Nr. 279 ist jedenfalls der interessanteste Satz der Sammlung, doch scheint er nicht ganz fehlerlos zu sein; abgesehen von den Oktavenfortschreitungen in Takt 10 und dann wieder gegen den Schluss hin, muss es in Takt 13, letztes Viertel wohl *g es b* heißen und im vorletzten Takt kann das *f* im Alt unmöglich richtig sein.

* In Weimar beabsichtigt man ein *Liszt-Museum* in der dortigen sogenannten Hofgärtnerei, der einstigen Wohnung Liszt's, zu gründen, welches seine Werke in Druck und Handschrift enthalten, sowie alles, was auf ihn sonst Bezug hat, gesammelt werden soll. Die Idee verdient eine allgemeine Unterstützung schon aus historischem Interesse. Da bereits unsere namhaftesten Verleger durch Uebersendung ihres Verlages Liszt'scher Werke einen tüchtigen Grund gelegt haben, so ist das Unternehmen als gesichert anzusehen, welches unter dem Protektorate Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar steht. Es ergeht daher die Aufforderung an alle Besitzer von Andenken an Liszt, mögen sie in Briefen, Biographieen, Porträts oder anderem bestehen, sie dem Museum einzuverleiben. Jedenfalls dienen sie dort einem höheren Zwecke, als wenn sie sich im Verschlusse eines Einzelnen befinden. Sendungen sind „An die Liszt-Bibliothek in Weimar, Hofgärtnerei“ zu adressiren.

* Die Fortsetzung der Beilage: Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken, hat durch den in dieser Nummer beginnenden Katalog der Musikwerke des päpstlichen Archivs in der sixtinischen Kapelle zu Rom einerseits eine überraschend wertvolle Bereicherung erhalten, andererseits den ursprünglichen Plan alterirt. Da der Katalog des Herrn Haberl auf anderer Einrichtung beruht, als der des Herrn Prof. Pfudel, so wird dem Letzteren in nächster Zeit ein besonderes Register beigegeben werden, so dass beide Kataloge für sich bestehen und sowohl zusammen als auch getrennt gebunden werden können.

* Am 2. Januar wird der 15. Bd. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke der Gesellschaft für Musikforschung (auf Subscription) versandt. Er enthält

Hans Leo Hassler's Lustgarten von 1601. Eine Sammlung deutsche weltliche Lieder (39) zu 4, 5, 6 u. 8 Stim., nebst 11 Instrumentalsätzen in kleiner Partitur. Preis 10 Mk.

Die Subscriptions-Bedingungen sind folgende: Der neu eintretende Subscribent zahlt für die ersten 2 Jahrgänge je 15 Mk., für die folgenden zwei je 12 Mk. und darauf je 9 Mk. Die Auswahl der Werke steht im Belieben des Subscribenten. Wer 5 Bände mit einem Male nimmt, erhält 10% Rabatt. Nähere Auskunft erteilt der Redakteur dieser Blätter.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Joh. Ulrich Steigleder's „Tabulatur-Buch“.

Im 178. Kataloge, welchen Herr Antiquar Albert Cohn in Berlin unlängst versandte, befindet sich ein wenig bekanntes Werk des alten süddeutschen Organisten Johann Ulrich Steigleder. Der vollständige Titel lautet:

Tabulatur Buch, | Darinen | Dafs Vatter vnser auff 2, | 3 vnd 4 Stimmen Componirt, vnd | Viertzig mal Varirt (sic!) würdt, | auch bey ieder Variatiō | ein sonderlicher bericht | zufinden. | Auff Orgeln, vnd allen an- | dern Musicalischen In- | strumenten ordenlich | zu appliciren, | Componirt | Durch Johan Vlrich Steigleder, | Organistē der Stifftskirchē zu Stuttgart. | Getruckt, vnd verlegt zu Strafsburg | bey Marx von der Heidē am Kormarck. | 1627.
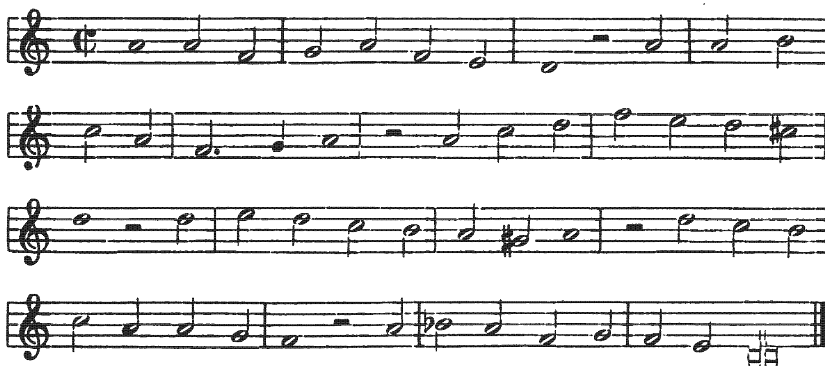
Der mit Typendruck hergestellte Foliant — das Titelblatt ist in Kupfer gestochen — bietet keine Tabulatur im gewöhnlichen (engeren) Sinne, ebensowenig wie Sam. Scheidt's „Tabulatura nova“, Hamburg 1624. Die 2—4stimmigen Orgelstücke sind partiturförmig in jener übersichtlichen Weise (auf 2—4 Linien-Systemen) notirt, die auch Frescobaldi anwandte. Die Tabulaturen bedeuten zunächst nur einen Gegensatz zu der früheren Notationsweise für Vokalmusik. Bekanntlich gruppirte man ehedem die einzelnen Stimmen sehr unübersichtlich mit Vorliebe auf zwei neben einander liegenden Seiten meist so:

Cantus.	Altus.
Tenor.	Bassus.

Jede übersichtliche Zusammenfassung der Stimmen ist eine Tabulatur, — die Partitur so gut wie das Arrangement (Transscription) für Orgel, Klavier, Laute u. s. w. Der ursprünglich sehr weite Begriff ist im Laufe der Zeit erheblich eingeschränkt worden.*)

Steigleder widmete sein Tabulatur-Buch „Dem Wolgebornen Herren, Herrn Caroln, Herrn zu Limppurg, deſs Hayl. Röm. Reichs Erbschencken und Semperfreyen.“ Er war vordem in Lindau Organist gewesen, wie aus einer Stelle der Dedication ersichtlich ist: „Dann auch ich von meiner Jugend an zu dem Exercitio vnd studio Musico angehalten, vnd nunmehr ettlich Jahr das Orgelwerk bey hiesiger Statt oder Stiftskirchen, vorhin aber auch in deſs Heil. Röm. Reichsstatt Lindaw am Bodensee, nach meinem geringen vermögen zuversehen bestellet worden.“

Der Komponist wählte als Thema für seine vierzig Variationen die Melodie in dorischer Tonart, nach welcher Luther's „Vater unser“ gesungen wird.**) Man hat diese Melodie mit vielen andern früher dem Reformator zugeschrieben; gewiss ist nur das Eine, dass Luther eine Tonweise für sein Vaterunser erfinden wollte. (Facsimile der handschriftlichen Entwürfe — mit vielen Korrekturen — bei Winterfeld.) Steigleder giebt den Choral in folgender Gestalt:
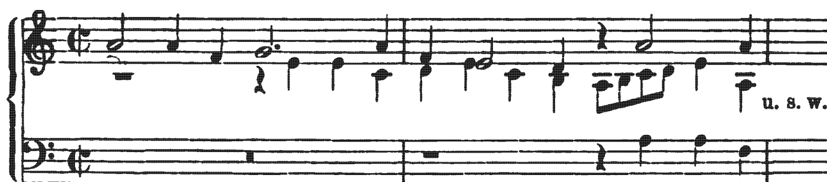


Er zeigt seine Kunst zuerst in einer vierstimmigen „Fantasia, oder Fugen Manier“:
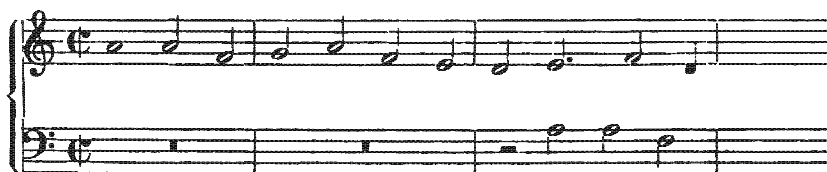
---

*) Jetzt versteht man unter Tabulaturen nur noch jene Hieroglyphen, welche die Lautenspieler fast bis ins 19. Jahrh. gebrauchten.

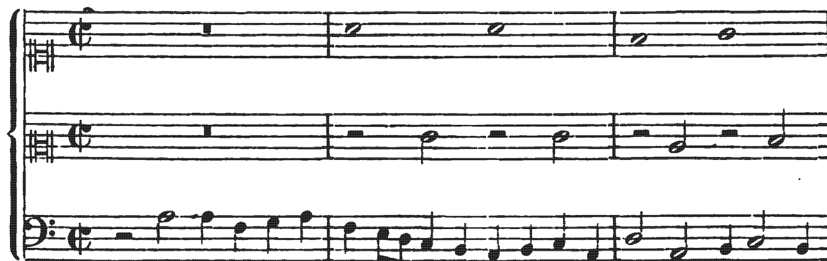
**) „Das Vater unser, kurz und gut ausgelegt und in Gesangweise gebracht durch D. Martin Luther. 1539.“ So lautet die Ueberschrift in Mützell's „geistliche Lieder.“ Band I, Berlin, 1855.

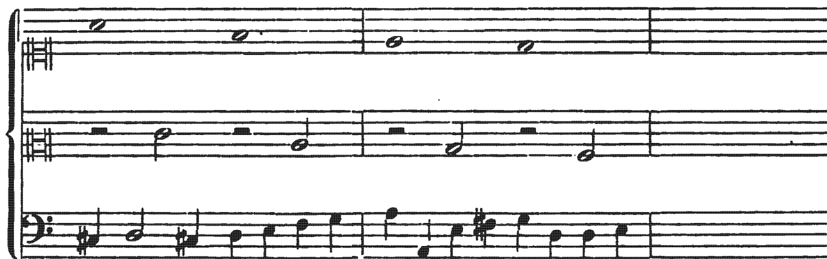


Diese Introduction (auf vier Systemen notirt) umfasst siebzehn Seiten! Der Autor, bemüht, es Jedem recht zu machen, lässt der weitschweifigen Einleitung eine kürzere folgen: „Fantasia, oder Fugen Manier, Vor diejenigen, welchen mit langen Fugen nicht gedienet":



Daran schliefst sich eine dritte „Fantasia, kurtz vnd leicht, wie die vorhergehend, zuschlagen." Nun beginnen die eigentlichen Variationen; das Thema wandert von einer Stimme zur andern. Bei der ersten Veränderung heifst es: „Coral im Discant. Hierzu kan auch ein Knab den Text singen, oder sonsten ein Geyglin, oder andern Discant Instrumenten sich hören lassen." Manchmal ist eine Stimme nach der Weise der Zeit durch Läufe und Figuren ausgeschmückt, z. B. „Coral im Discant, mit einem collerierten (colorirten) Bafs." Eine zweistimmige Variation ist im „Contrapuncto duplici" geschrieben. Im Allgemeinen ist die Fertigkeit des alten Steigleder nicht gar grofs, doch stöfst man hie und da auf leidliche Einfälle, so in der 24. Veränderung, wo der „Coral in zwo Stimmen zumal" erklingt. (Die zweite Stimme konsequent als Ochetus, d. h. durch Pausen unterbrochen.) Ich teile den Anfang mit:





Einen wunderlichen Zuschnitt hat die 35. Variation: „Discant vnd Tenor wechslen in diesem Coral ab, wann man darzu singen will, müssen Discant vnd Tenor sich nachfolgender Art gebrauchen“:

Discant.

. Va - ter un - ser der du vns all

Tenor.

im Him - mel - reich al - le

Kin - der sein vnd vnd wilt das

heis - sest gleich dich ruf - fen an

bett gib dass nit bett hilff

betten von vns han al - lein der Mundt

dass es geh von Her - tzen Grundt.

von Her - tzen Grundt.

Zum leichteren Verständnis dieser Spielerei mag hier die erste Strophe des Luther'schen Liedes dienen:

Vater unser im Himmel Reich,
Der du uns alle heifsest gleich,
Brüder sein und dich rufen an,
Und wilt das Beten von uns han,
Gieb, dass nicht bet allein der Mund;
Hilf, dass es geh von Herzen Grund.

Das Exemplar der Steigleder'schen Variationen, welches Herr Cohn besitzt, beansprucht ein besonderes Interesse, weil es auf 69 vorgebundenen Blättern handschriftliche Musik enthält, teils in deutscher Buchstaben- oder Orgel-Tabulatur, teils in gewöhnlicher Notenschrift auf Fünflinien-Systemen (italienische Tabulatur genannt).

Man findet: Hymnen, Canzonen, Kyrie, Messen, Ricercari, Ave Maria, Miserere, Regina Coeli, Salve Regina u. s. w. Die Stücke sind drei- bis achtstimmig, mehrere mit Instrumentalbegleitung, z. B. ein achtstimmiges „Iste est Joannes." Hie und da ist ein Komponist genannt, ich konnte folgende Namen entziffern: *Joann Benn, Andr. Hepgins* (Hepgin? Hepgius?) Pietro Lapes (Lappi?), P. O. Vincentio de Putiis. Am Schlusse giebt es noch einen handschriftlichen Anhang: Drei Blätter (fünf Seiten); sie enthalten das Fragment einer Messe (der Anfang fehlt) und einen dreistimmigen Gesang mit beziffertem Bass „di Fra Columbini."

Wilhelm Tappert.

Giovanni Francesco Anerio.

Herr Fr. Xav. Haberl hat in seinem kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1886 p. 51 eine Darstellung des Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Dokumente obigen Meisters veröffentlicht. Die dort mitgeteilten Drucke umfassen die Zeit von 1599—1677 und befinden sich gröfstenteils auf der Musikbibliothek des Liceo musicale zu Bologna. Die Lebenszeit Anerio's ist nach Herrn Haberl etwa von 1567—1620 zu legen, doch fehlen uns darüber bestimmte Nachrichten. Ob Felice Anerio ein Bruder oder Verwandter Francesco's ist, lässt sich bis jetzt nicht nachweisen. Die bisher bekannten Biographieen entbehren jeglichen Beweismaterials. Durch Dokumente bewiesen steht bisjetzt nur fest, dass Francesco ein Römer war, wie er sich fast auf jedem Druckwerke selbst bezeichnet, und die gröfste Zeit seines Lebens in Rom selbst lebte. 1609 (Motecta 1, 2 et 3 voc.)

lässt sich aus dem Wortlaut der Dedication an Aloysio Galli schliefsen, dass er die Absicht hatte, sich dem Priesterstande zu weihen, doch erst am 7. August 1616 celebrierte er sein erstes hlg. Messopfer in der Jesuitenkirche *al Gèsu* (Haberl p. 53, I. Spalte). Aus der bekannten Streitschrift Marco *Scacchi*'s gegen Paul Syfert erfahren wir, dass er eine zeitlang Kapellmeister des Königs von Polen und Schweden, Sigismund III., war, und vermutet Herr Haberl, dass dies um 1609 gewesen sein müsse (53, II). Auch in Verona war er 1611 eine kurze Zeit Kapellmeister am Dome, wie uns der Titel zu den „Recreatione Armonica, Ven. 1611", belehrt. Doch schon in demselben Jahre finden wir ihn wieder in Rom als Musikdirektor des von den Jesuiten geleiteten Collegs bei St. Ignazio („in Seminario romano musicae praefecti" schreibt er auf den Titeln seiner Werke dieser Zeit). 1613 ist er Kapellmeister an der Kirche S. Maria ai Monti zu Rom (54, I) und zeichnet sich bis 1620 als solcher; von da ab erscheinen noch eine Reihe Werke und neue Auflagen älterer, jedoch unter der Redaction anderer Herausgeber und lässt uns dies vermuten, dass er um diese Zeit gestorben sein muss.

Da sich der Herr Haberl mit wenig Ausnahmen nur auf den Besitzstand des Liceo musicale in Bologna beschränkt, der allerdings sehr reichhaltig ist, so füge ich hier zur Vervollständigung der Bibliographie den Besitz anderer Bibliotheken hinzu, soweit er mir bekannt ist.

Das erste, 1599, erschienene Werk Anerio's: „Il primo libro de Madrigali a 5 voci. Ven., Amadino" von dem der Alto sich im Liceo musicale zu Bologna befindet, besitzt auch die K. K. Hofbibl. in Wien und zwar den Canto zu 21 pp. und den Basso zu 20 pp. (Haberl 52, I).

Das p. 52, I kurz erwähnte Werk von 1607 führt den Titel:

Gagliarde | A Quattro Voci | Composte da Giov. Fran. Anerio | Romano, | Intauolate per sonare sul | Cimbalo et sul Liuto. | Libro Primo. |

1 vol. hoch Fol., ohne Druckfirma, doch scheint es 1607 bei Vincenti in Venedig erschienen zu sein, obgleich es in den beiden Verlags-Katalogen Vincenti's 1619 und 1649 (M. f. M. Beilage zum 15. Jahrg.) nicht aufgeführt ist. Der Titel in Einfassung. Herstellung durch Stich. Enthält 16 Gagliarden auf 8 Bll. in doppelter Notation: für Klavier und für Laute. Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin.

1608. Madrigali a 5 et 6 voc. Lib. 2. Ven., Vincenti. In Bologna nur Alto u. VI. voce. In der Staatsbibl. in München komplet in 6 Stb.

1609. Motecta 1, 2 et 3 voc. concinenda. Romae, Roblettus. In Bologna Bassus und Bassus ad organum. In der Staatsbibl. in München nur Bassus.

1611. Recreatione Armonica. Madrigali a 1 et 2 voci. Ven., Ang. Gardano et Fratello. Die Kgl. Bibl. Berlin besitzt den Cantus, so dass durch den auf dem Liceo music. befindlichen „Basso continuato" ein Teil der Gesänge vollständig wird.

1611. Motectorum singulis, binis, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus. Lib. II. Romae, Barth. Zannetti. 4 Stb. in kl. 4⁰. C. T. B. und B. ad Org. 29 Nrn. — Kgl. Bibl. in Berlin kompl., in Bologna nur B. und B. ad org. (Haberl 54, I).

Die Ausgabe von 1612, die in Venedig bei Ric. Amadino erschien, befindet sich in der Stadtbibl. in Breslau in 4 Stb. komplet. Siehe Bohn's Bibliographie p. 47. Bohn zählt 38 Nrn. Die bischöfl. Proske'sche Bibl. soll auch ein Exemplar besitzen.

1613. Antiphonae | Sev sacrae Cantiones, | Qvae In Totivs Anni | Vesperarvm Ac Completorii | Solemnitatibvs Decantari Solent; | . . . | Binis, Ternis, & Quaternis vocibus concinendae. Vna cũm Basso | ad Organum. | . . . | Prima pars. | (resp. Secvndvs pars — Tertivs pars.) ‖ Romae, Apud Jo. Baptistam Roblectum. M. DC. XIII. |

Jeder Teil zu 3 Stb. in hoch kl. 4⁰. 1. pars enthält 121 Nrn., 2. pars 77 Nrn., 3. pars 48 Nrn. Kgl. Bibl. Berlin komplet. Vollständiger Titel bei Haberl p. 54, II.

1613. Motectorum 1, 2, 3, 4, 5 et 6 vocibus. Una cum litaniis . . .| Lib. 3. Romae, Roblectus. Staatsbibl. in München nur Bassus und in Bologna Bassus und Orgelstimme (Haberl 55, I).

1614. Missarvm | Quatuor, Quinque, & sex vocibus. | Missa qvoqve pro defvnctis | vna cum sequentia, & Resp. Libera me Domine, Quatuor vocibus Liber Primus. | Avctore | Joannis Francisco Anerio, Romano. | In Ecclesia Deiparae Virginis ad Montes Capellae Magistro. | Cũm Basso ad Organum. | Wappen. ‖ Romae, Ex Typographia Jo. Baptistae Roblecti. 1614. |

Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt den C. A. u. V. vox in kl. 4⁰. Dedic. Clementia Muti de Nari. Gezeichnet von Archang. Tocchi, Roma, 25. Aprile 1614.

1. Missa: Doctor bonus, 4 voc.	2. Missa brevis, 4 voc.
3. „ pro defunctis, 4 „	4. „ Circuire possum, 5 voc.

5. Missa In te Domine, 6 voc.

Die 3. Messe „Missa pro defunctis" erschien später noch mehrere Male allein, (siehe Haberl 58, II, dem aber obige erste

Ausgabe unbekannt ist und nach Baini nur eine von 1620 citirt) und zwar:

Cantvs | MISSA | Pro Defvnctis, | Cum Sequentia, & Resp. Li- | bera me Domine. | Quatuor Vocibus. | Auctore | Jo. Francisco | ANERIO Romano. | Vignette ‖ Romae, | Apud Paulum Masottum. 1630. | Superiorum Licentia. | 4 Stb. in 4⁰. C. A. T. B. ohne Dedic. Kgl. öffentliche Bibl. in Hannover.

Die Ausgabe von 1649, edirt von P. P. Sabbatino, gedruckt in Rom bei Grignani, beschreibt Haberl ebendort und ist sie nur durch ein Exemplar im Archiv des St. Peter in Rom vertreten, wogegen die von 1677, edirt von Gherardino, Romae typis Jac. Fei, Andr. Fil., auch in der Kgl. Bibl. zu Berlin sich befindet, 4 Stb., Titel defect, sowie das Stb. des Tenors und B. ad organum.

Die von Haberl angeführten Responsorii von 1629 (p. 58, I) besitzt die Hofbibliothek in Wien schon in einer Ausgabe von

1614. Responsoria nativitatis domini, una cum invitatorio et psalmo: Venite, exultemus ac Te Deum laudamus, 3, 4 et 8 vocibus. Romae, apud Jo. Bapt. Roblettum. 1614.

Vorhanden nur der Bassus ad Organum in kl. 4⁰ zu 16 Seiten.

Die Ausgabe von 1629 besitzt auch die Kgl. Bibl. zu Berlin: C. u. A.

1619. La Bella Clori Armonica. Arie, Canzonette (nicht Canzonetti) e Madrigali à 1, 2 et 3 voci . . . Roma, Soldi. 4 Stb. in 4⁰. Canto I, 20 Bll., Canto II, 18 Bll., Basso 12 Bll., Basso continuo 16 Bll. in der Hofbibliothek in Wien. Enthält 54 Nrn. Das Liceo musicale in Bologna besitzt den Druck auch komplet.

Die vierstimmige Bearbeitung der Missa Papae Marcelli von Palestrina, die Haberl pag. 56 nur in Kürze erwähnt, liegt mir in folgenden Ausgaben vor:

(1619.) Messe | A Qvattro Voci. | Le Tre Prime Del Palestina (sic?), cioè, | Iſte Confeſſor, Sine Nomine, & di Papa Marcello, | ridotta à quattro da Giov. Franceſco Anerio, | & la Quarta della Battaglia, dell' isteſſo | Gio. Franceſco Anerio. | Con il Baſso continuo per ſonare. | Wappen. ‖ IN ROMA, Per Luca Antonio Soldi. M.DC.XIX. Con Licenza De' Svperiori. |

5 Stb. in 4⁰. Dedic. von Soldi an Gregorio Donato Romano. Die Kgl. Bibl. zu Berlin komplet: C. A. T. B. und Partitur per l'organo (bezifferte Bass-Stimme).

(1626). Cantvs. | Messe a qvattro voci. | le dve (sic?) prima del Palestina | . . . (genau wie oben) ‖ In Roma, Per Paolo Ma-

sotti. MDC. XXVI. | A distantia de Luca Antonio Soldi. 5 Stb. in 4°. Dedic. von Luc. Ant. Soldi an Francesco Soderino. Gez. Romae 1621, Octobris. Kgl. Bibl. Berlin komplet.

(1635.) Gleicher Titel und Drucker. Nach „Masotti. 1635. | Con Licenza de' Superiori. | Ad' istanza d' Antonio Poggioli all' insegna del Marltello in Parione." | British-Museum in London nur den Cantus und die Kgl. Bibl. in Berlin nur den Bassus ad organum, der zur Ausgabe von 1626 das 5. Stb. bildet.

(1689.) Gleicher Titel bis „con il Basso ad Organum di nouo diligentia corretti da Fr. Giannini. Roma, Mascardi 1689. Die Kgl. Bibl. zu Berlin besitzt 5 Stb.

(1662.) MESSE | A QVATTRO VOCI | LE TRE PRIME DEL PALESTINA, | Cioè, di Papa Marcello ridotta à 4 da Gio. Francesco | Anerio, Iste Confeſsor, & Sine nomine; & la Quarta | della Battaglia, dell' isteſso Gio. Francesco Anerio. | (Versal.:) Con Il Basso Continvo Per L'Organo. | (Petit:) Di nuouo corrette, con la giunta di vna Meſsa di Pietro | Heredia, & vn' altra per i Defonti, del medesimo. | Druckerzeichen: Ein Arm, der in der Hand einen Hammer hält, in einem Kranze ‖ IN ROMA, Nella Stamparia di Jacomo Fei d' A. F. 1662. | Con licenza de' Superiori. | Ad instanza di Antonio Poggioli all' Insegna del Martello in Paxione. D. | 4 Stb. in 4°: C. A. T. B. Organo. Kgl. öffentl. Bibl. in Hannover.

Eitner.

Einige unbekannte Sammelwerke des british Museums in London.

Herr *Barclay Squire* war so freundlich der Redaction die Beschreibung einer Anzahl Werke des british Museums zu übersenden, darunter sich auch einige Musiksammelwerke befinden, die in meiner Bibliographie fehlen. Das erste hat fast den Anschein dramatischen Inhaltes, löst sich aber doch nur in mehrstimmige Chöre auf, während das zweite eine spätere Ausgabe eines unter 1561ª beschriebenen Druckes ist.

Eitner.

1. Il Cicalamento | Delle Donne Al Bvcato, | Et La Caccia Di *Alessandro Striggio,* | Con vn Lamento Di Didone | Ad Enea, per la sua partenza, Di *Cipriano Rore,* | a quatro, cinque, sei, & sette voci. | Die nouo poste in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi | Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco | & con

ogni diligentia corretti. | Con Gratia Et Privilegio. | Bas-Drz.-so ‖ In Vinegia MDLXVII. | Appresso Girolamo Scotto. |

Nur der Bassus in 4° im british Museum. Dedic. Al Molto Mag. et Valoroso Sig. il Sig. Giov. Ferro da Macerata digniss. Cavagl. Loretano. Gez. von Giulio Bonagionta da S. Genesi, Venetia 12. Settb. 1567.

Inhalt:

Tavola Del Cicalamento Delle Donne.
Nella vaga Stagion 3 Prima parte, à 4.
Buon giorno belle Donne 4 Secunda parte, à 7.
Ho udito che la fante 5 Terza parte, à 7.
Non ti ricorda 6 Quarta pate (sic!), à 7.
Orsu stendiamo questi panni 8 Quinta parte, à 7.
Della Caccia.
Dalle gelate braccia 10 Prima parte, à 4.
Su presto a la caccia 11 Secunda parte, à 5.
Ecco che al bosco 12 Terza parte, à 6.
Mirate a quei Cirigiali 15 Quarta parte, à 6.
Ecco il Sol chiaro 16 Quinta parte, à 7.
Lamento De Didone ad Enea.
Dissimulare etiam 18 Prima pars à 5.
Quin etiam 18 Secunda pars, à 6.
Mene fugis! 19 Tertia pars, à 7.

2. Sammelwerk 1561ª, spätere Ausgabe:

Basso | Madrigali A Tre Voci | De Diversi Eccellentissimi Avtor i Nouamente con ogni diligenza ristampati. | Libro Primo. | Drz. ‖ In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M. D. LXXXXVII. |

Auf dem british Museum nur der Bassus bekannt.

Inhalt:

Ite caldi sospiri	Olivier.
Seconda parte: Dirsi puo ben per voi.	
Valle vicine e rupi	Animucia.
Amor che vede	Nadale.
Lieti felici spirti	Vincentio Ruffo.
Il nostro gran dolore	„ „
Alla dolc'ombra	Jhan Gero.
Rare gratie celesti	„ „
O felice colui	Baldissera Donato.
Un lauro mi dice (difese) . . .	Giachet Berchem.
Volgi gl'occhi sereni	Jhan Gero.
Vel puo guirar amore	Vincentio Ferro.
Irato a sdegn'un giorno . . .	Helisco Ghibelli.
Ma perche vola il tempo . . .	Francesco Portinaro.
Tempo verrà	Archadelt.
Pensier che sovr'ogn altro . . .	Jhan Gero.
Perch'al viso d'amor	Supacclimo.

Leggiadr'amanti	. . . .	Jhan Gero.	
Desio gentil	. . . .	„	„
Le treccie d'or	. . . .	„	„
Chi non fa prov' amore	. . . .	„	„

In 1561[a] sind dagegen noch die Madrigale: Se'l veder, A. Willaert. — Gravi pene c. 2. p. und Tutto'l di piango c. 2. p. von Cip. Rore. — All'arsalir, Lupachino. — Se per colpa, J. Gero und Dolci rime, G. Nasco.

Das Sammelwerk unter 1566[e] ist, wie ich heute sehe, ein Nachdruck von 1561[a], doch fehlen 6 Madrigale: 4 von Gero, 1 von Animuccia und 1 von Helis. Ghibelli.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Johann Georg Kastner, Ein Elsäſsischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Von *Hermann Ludwig*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1886. 3 vol. in gr. 8⁰, XIX, 422. — VII, 440 und 32 Seiten mit einem Sextett. — VII, 424 Seiten, nebst dem Portrait Kastner's und Sohn, sowie zahlreichen photolithographierten Briefen.

Das wirklich kostbare Werk, ein Ehrendenkmal, das die Wittwe Ihrem Manne errichtet hat und wertvoller wie jedes eherne Denkmal ist, feiert zugleich einen Triumph der deutschen Buchdruckerkunst und gestaltet sich nach jeder Seite hin zu einem Werke deutschen Fleiſses und deutscher Gelehrsamkeit. Wenn der Verfasser, Herr Hermann Ludwig, auch an der Wittwe, eine selbst literarisch thätige Frau, die beste und wertvollste Unterstützung fand, so steht doch das eigene Können desselben auf so hoher Stufe, auf so umfassender Gelehrsamkeit, verbunden mit einer gewandten und blühenden Ausdrucksweise, dass die Wittwe mit gutem Vorbedacht die Biographie keinem anderen als diesem deutschen Manne anvertraut hat. Selbstverständlich ist der weitgröſste Raum dieses umfangreichen Werkes Kastner gewidmet, doch in trefflicher Weise weiſs der Verfasser ein Gesamtbild der ganzen Zeit zu entwerfen und wir lernen fast alle damals bedeutenden und hervorragenden Männer Frankreichs, sowie viele Deutschlands kennen und werden in die Bestrebungen und Umwälzungen in geistiger und politischer Hinsicht eingeführt. Es ist bewundernswert, wie vielseitig das Wissen des Verfassers ist und mit welcher Gewandheit er sich in jedem Fache menschlichen Wissens zu bewegen versteht. Wenn man in dem einen Abschnitte seine politische Urteilskraft bewundert, staunt man in einem anderen über seine musikhistorischen Kenntnisse, in einem anderen über die richtige Beurteilung von Männern, die entfernter liegenden Wissenschaften angehören, oder nur in der Praxis aufgehen. Dabei ist sein Urteil in dem milden Lichte der historischen Entfernung abgedämpft und bei vollem Heraustreten der

Personen oder Begebenheiten, empfängt man stets den Eindruck der abgeklärten ruhigen Darstellung. In die Diction des Verfassers muss man sich erst einlesen, denn er liebt lange Sätze und wendet die Comparativform mit Vorliebe an, doch das sind Eigenheiten, in die man sich bald findet und mit ungestörtem Genusse dem Schriftsteller folgen kann.

Kastner ist unser Zeit fast ganz fremd geworden und seine Werke sind auch wohl nie so bekannt gewesen, dass sie sich in der Hand jedes Gelehrten oder Musikers befanden, trotzdem sie fast alle Fächer der Musikwissenschaft und praktischen Ausübung umfassen. Für den Franzosen waren sie zu gelehrt und für den Deutschen war die fremde Sprache wohl zum Teil ein Hindernis. Bei den theoretischen Werken kam aber noch hinzu, dass sie die Errungenschaften der deutschen modernen Theoretiker für Frankreich verwerteten und wenn auch die eigenartige Veranlagung Kastner's immer noch etwas Selbständiges schuf, so war Deutschland mit tüchtigen Theoretikern so reich versehen, dass es nicht nötig hatte nach fremden Erzeugnissen zu greifen. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind nur einige kleinere Werke allgemeiner bekannt geworden und fanden in Paris und Strafsburg eine freundliche Aufnahme. Wenn das dem 2. Bande obigen Werkes beigegebene Gesangs-Sextett mit kleinem Orchester mafsgebend für seine Kompositionsweise sein soll, und man kann es wohl in diesem Sinne auffassen, so war die Muse Kastner's sanft und lieblich, aber nicht bedeutend genug, um sich mit irgend einem hervorragenden Musiker seiner Zeit messen zu können. Seine musikhistorischen Arbeiten dagegen, die auf tüchtigen Quellenstudien beruhen, beschäftigen sich mit so exclusiven Specialitäten, die nur ein bedingtes Interesse für den Fachmann haben, und da diese historischen Arbeiten eigentlich nur Vorworte zu einer darauf folgenden eigenen Komposition bilden, die er Symphonie nennt, so wurde das Interesse an und für sich schon geteilt, denn der Historiker konnte die Symphonie nicht gebrauchen und dem Praktiker war das sehr umfangreiche und gelehrte Vorwort eine unnütze Zugabe. In der Weise verdarb sich Kastner die Brauchbarkeit seiner Werke selbst. Auch seine vielseitige Beschäftigung als Theoretiker, Praktiker, Komponist und Historiker war Manchem ein Stein des Anstofses und so wurden seine Werke so wenig bekannt, dass man das Gute mit dem Überflüssigen verschmähte. Nur Wenigen glückt es, mit einer vielseitigen Beschäftigung Anerkennung zu finden, so z. B. J. F. Fétis, dem aber hierbei wesentlich seine hervorragende öffentliche Stellung zu Gute kam, während Kastner mehr im Stillen wirkte. Diese letztere Wirksamkeit Kastner's, die sein ganzes Leben und Dasein umfing, war aber ein so bedeutender Zug in seinem Wesen, womit er soviel Gutes und Tüchtiges gestiftet hat, dass dies allein schon genügt, ihm ein ehrendes Andenken zu bewahren. Obgleich der Verfasser der Biographie Kastner's wissenschaftliche Leistungen mit Recht ins beste Licht stellt, denn sie verdienen absolut mehr Beachtung, so wird demselben doch erst so recht warm ums Herz, wenn er von Kastner als Mensch spricht. Das Schicksal selbst vergalt ihm die Entbehrung der höchsten künstlerischen Anerkennung und überschüttete ihn mit den denkbarsten

Glücksgütern der Welt, die ihm bis zum letzten Atheinzuge erhalten blieben.

Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben von *La Mara*. Erster Band: Bis zu Beethoven. Zweiter Band: Von Beethoven bis zur Gegenwart. Mit den Namenszügen der Künstler. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1886). In kl. 8⁰, XIV, 354. — X, 392. Pr. 7 M.

Mit diesem wertvollen Geschenke tritt die Verfasserin in den Kreis der Musikhistoriker. Freilich versteht sie den Schatz, den sie hier gehoben hat, noch nicht zu verwerten, wie ihre biographischen Notizen beweisen, dennoch hat sie damit dem Musikhistoriker einen so grofsen Dienst geleistet, dass er ihr zum gröſsten Danke verpflichtet ist. Durch ihr fleiſsiges und vom Glück begünstigtes Suchen in den Archiven, durch ihre Verbindungen mit Sammlern und Musikern, wurde sie in den Stand gesetzt, mit dieser ansehnlichen Sammlung Briefe vor die Oeffentlichkeit zu treten. Man darf jedoch den Wortlaut des Titels nicht wörtlich nehmen „nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben“, denn die meisten Briefe der älteren Zeit sind bereits in historischen Werken zerstreut veröffentlicht. Nur die Unkenntnis der einschlägigen Literatur konnte sie zu dem Glauben verleiten, dass sie die Erste sei, die dieselben aus den Archiven zieht. In den Monatsheften, im Straeten, Haberl u. a. sind die meisten bereits im Originalwortlaut mitgeteilt und es bleibt nur ein kleiner Procentsatz der älteren Briefe übrig, die hier zum ersten Male hervorgezogen werden. Immerhin möchten wir sie nicht missen, denn mit geschickter Hand ist ein chronologischer Faden gezogen, der uns in angenehmer Unterhaltung die Jahrhunderte überfliegen lässt. Von den Briefen des 19. Jahrhunderts werden die meisten wohl unbekannt sein, ausgenommen die von unseren Altmeistern Haydn, Mozart, Beethoven. Die Briefe beginnen mit einem Schreiben Squarcialupi's (15. Jahrh.) und schlieſsen mit dem allerneuesten Datum. Die in fremden Sprachen sind vortrefflich verdeutscht und die in deutscher Sprache im Originalwortlaut und Orthographie wiedergegeben. Sehr dankenswert ist die stetige Angabe der Quelle (Fundort oder Besitzer), sowie die erklärenden Anmerkungen, welche dem Leser das Nachschlagen ersparen. Trotzdem die meisten Schreiben der älteren Zeit meist nur geschäftlichen Inhaltes sind, die sich teils um Annahme von Dedicationen, Gehaltszahlungen oder Zulagen, Pensionirung u. a. drehen, so muss man den Musikern doch nachsagen, dass ihre Quelle des Humors und der Lebenslust so unversiegbar ist, die selbst bei diesen formell abgefassten Schreiben nicht zu unterdrücken ist und auch den „höchsten“ und „allerhöchsten“ Personen gegenüber hervorsprudelt. Nur die deutschen Briefe aus dem 17. Jahrhundert sind mit Jammer und Elend erfüllt. Auch die Leipziger Cantoren der Thomasschule haben einst in stetigem Kampfe gegen eine engherzige Stadt-Verwaltung anzukämpfen und Seb. Bach war nicht der Letzte, der ihr energisch zu Leibe rücken musste, um sein Recht zu

verteidigen. Ebenso bezeichnend ist die „untertänige" Unterdrückung des Künstlerstolzes, der aber doch trotz allem devoten Bücken und allen Versicherungen der „geringen Leistungen" im nächsten Augenblicke auch schon in vollem Glanze hervorbricht. Johann Hermann Schein z. B. leistet darin wahrhaft Drastisches. Er schreibt u. a. (S. 95): „Aufs diesen allen undt anderen mehr Ursachen, welche geliebter Kürze übergangen, erscheinet Sonnenklar, dafs dieser Musicalischen *Defecten* Schuld nicht mir unwirdigen *Directori generali* zuzumessen, Sintemal es (wie gedacht) an meinem ungerühmten fleifs difsfalls nicht mangelt; Mafsen meine, theils albereit zum öffentlichen Druck beförderte, theils noch unter handen habende wiewol schlechte *Opera*, mit welchen ich mir noch, Gott sey die Ehr, nicht sowol hier, als vornemblich bey frembden *nationen* zimliche *gratiam conciliiret*, satsam bezeugen werden." — Ganz besonders überraschen die Briefe *Orlando di Lasso*'s, den man sich nur als ernsten und würdigen Mann vorstellen kann und gerade umgekehrt einen Mann voller Lebenslust bekunden, dem Schnurren und lustige Einfälle, gespickt mit den drolligsten Sprüchwörtern, wie aus einem unerschöpflichen Brunnen hervorquellen. Er springt mit den höchsten Personen mit einer Leichtigkeit herum, als wären sie seines Gleichen. Ueberhaupt drängt sich in älterer Zeit der Unterschied zwischen Deutschen und denen anderer Nationen auf. Der deutsche Musiker ist der Diener, der Italiener und Niederländer der Herr. Letzterer stets bereit, selbst bei Verlust seiner Stellung seinen Willen durchzusetzen, bückt und schmiegt sich der Deutsche lange, ehe das eigene Ich zum gewaltsamen Durchbruch gelangt. — Aufser diesem allgemein interessirenden Inhalte geben uns die Briefe aber einen so immensen Stoff an biographischem und historischem Material, dass man Wochen lang zu thun hat, dieses Material zu sammeln und einzutragen. Ich mache nur auf einen Brief von *Heinrich Schütz* aufmerksam, der auf Seite 77 als Einleitung eines Bittschreibens an den Kurfürsten von Sachsen seine eigene Lebensbeschreibung enthält. Hier bezeichnet er seine Geburt „am Tage Burckhardi Ao. 1585." Der Tag Burchard fällt aber auf den 11. October und nicht wie in dem Leichensermone auf Schütz's Hinscheiden steht „auf den 8. October." Die Regelung des neuen Kalenders geschah im October 1582 und betrug einen Zuschlag von 10 Tagen, es wird also obiges Datum davon nicht berührt. Ferner erwähnt Schütz in demselben Schreiben des Todes *Giovanni Gabrieli*. Nachdem er (S. 79) von seinem eigenen ersten edirten Werke, was in Italien (Venedig) im Mai 1611 erschien, gesprochen, sagt er, dass im nächsten Jahre sein Praeceptor (also G. Gabrieli) „zu Venedig verstarb, dem Ich auch das gleite zu seinem Ruhbette gegeben..." Die Grabschrift bezeichnet aber den 12. August 1613 als den Todestag Gabrieli's, während der Nachfolger desselben im Amte, *Giov. Paolo Savii*, schon den 12. August 1612 dasselbe antrat und man stets das Jahr 1613 deshalb beanstandete. Obige Mitteilung Schütz's setzt es nun ganz aufser Zweifel, dass Gabrieli 1612 gestorben ist, da besonders Schütz im weiteren Verlauf seines Schreibens mitteilt, dass er 1613 nach Deutschland zurückkehrte, sich auf Wunsch der Eltern wieder mit der Jurisprudenz beschäf-

tigte, aber schon 1614 nach Dresden befohlen wurde und 1615 das Amt eines sächsischen Kapellmeisters antrat. Wenn auch nicht alle Schreiben eine so wertvolle Ausbeute bieten wie dieses eine, so findet sich doch überall etwas was uns neue Quellen eröffnet, teils wenig bekannte Männer charakterisirt, teils ihre Stellung im öffentlichen Leben bezeichnet, teils uns Einblicke in das sociale Treiben älterer Zeit gewährt. — Bei den ins Deutsche übersetzten Briefen ist mir besonders eine Stelle aufgefallen, bei der man den Wortlaut des Originals vermisst und der gerade bei dieser Stelle in Klammer wohl seinen Platz verdient hätte, wenn die Herausgeberin die Bedeutung dieser Stelle geahndet hätte. Monteverde, der sich zweimal mit „Monteverdi“ unterzeichnet, wie er sich auch auf dem Drucke des Orfeo nennt, spricht (S. 52) von dem Komponiren mehrerer Intermezzi, mit denen er sich eben beschäftigt und übersetzt die Herausgeberin die Stelle mit „Ich habe bereits gesehen, dass vier Arten von Harmonien in dem bezeichneten Intermezzo zur Anwendung kommen werden.“ Die geehrte Schriftstellerin würde uns zu Dank verbinden, wenn sie uns diesen Satz im Originale mitteilen wollte. — Die Briefe werden einem Jeden, ob Historiker oder Laie, das gröſste Vergnügen bereiten, denn sie bringen Vieles und daher für Jeden etwas. E.

Mitteilungen.

* Herr Musikdirektor C. Stiehl schreibt der Redaktion: In der Biographie *Jean Adam Reincken*'s von Riemsdijk (abgedruckt in der Tijdschrift der Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel 2, p. 61, auch im Separatabdruck erschienen) befinden sich einige Irrungen, worauf ich Sie aufmerksam mache. Der S. 66 dort erwähnte *Andreas Kneller* war Organist an der St. Petrikirche in Hamburg, nicht in Lübeck. (Andreas Kneller wäre bereits 53 Jahre alt gewesen, wenn er die im Jahre 1702 etwa heiratsfähige Tochter Reinckens hätte als Gattin heimgeführt!) Geb. ist derselbe zu Lübeck 1649, April 23. 1685—1724 Organist an der St. Petrikirche zu Hamburg; von 1717 an war ihm *Joh. Jac. Hencke* substituirt. Gest. ist Kneller 1724. Sein Bruder war der berühmte Porträtmaler Sir Godfrey (Gottfried) Kneller, geb. zu Lübeck 1646, Aug. 8, nicht 1648, wie Riemsdijk angegeben. Des Letzteren Lautenliebhaberei und des Ersteren musikalische Talente sind wohl der groſsväterlichen Seite zuzuschreiben. Der Groſsvater *Eberhard Bent* war um 1641 hiesiger (Lübecker) Rathsmusikus. Seine Tochter *Maria* verheiratete sich mit dem Maler und Werkmeister an St. Catharinen in Lübeck *Zacharias Knöller* (Kneller, Kniller) dem sie 4 Söhne: Johann, Zacharias, Gottfried und Andreas gebar. Andreas Kneller heiratete die Tochter *Jean Adam Reincken*'s, Margarethe Maria, aus, wie mir scheinen will, der ersten Ehe Reincken's. Diese verwandtschaftlichen Verhältnisse machen es erklärlich, dass Reincken auf seinen Wunsch in Lübeck beerdigt wurde. Eine Tochter, vielleicht auch aus der ersten (?) Ehe, wurde 1710 am 23. Januar in Kneller's Grabe in der Katharinenkirche zu Lübeck beerdigt. Bei dem Ankaufe des Grabes durch Reincken 1707 (?) waren Zacharias Kneller der ältere († 1675), Johann Kneller und Zacharias Kneller der

jüngere bereits gestorben. Die Verhandlungen konnten daher nur durch Gottfried und Andreas Kneller geführt werden. Ersteren als „Schwager“ von Reincken zu bezeichnen, wie das S. 70 geschieht, ist sicher unrichtig. Dass der damals 62jährige Reincken sich 1685 sollte erstmalig verheiratet haben ist möglich, aber kaum wahrscheinlich; dass aber aus dieser Ehe bereits im Jahre 1720 zwei Enkelinnen entsprossen sein sollten, von denen die Eine bei Abfassung des Testaments bereits wiederum verheiratet war, geht entschieden über die gewöhnlichen Verhältnisse hinaus. Es scheint wohl richtiger, dass Reincken am 25. Febr. 1685 eine zweite Ehe mit *Anna Wagner* einging, da es in dem Lobgedichte S. 29 heifst „Der itzt durch neues Freyen Frauen, sein Freyen feyern wil erneuern.“ Aus diesem Verhältnis heraus erklären sich leicht die Testamentsstreitigkeiten und die durch die „böse Stiefmutter“ vielleicht bewirkte Enterbung der Enkelinnen aus erster Ehe. Die Biographien der älteren Meister enthalten so manche Unrichtigkeiten, dass Jeder sein Scherflein dazu beitragen sollte, verbessernd einzutreten.

* Die *Purcell Gesellschaft* in London, die im Jahre 1876 gegründet wurde und sich zur Aufgabe stellte, eine Gesamtausgabe der Werke Henry Purcell's zu veranstalten, ist schon beim 2. Bande der Ausgabe stecken geblieben und erlässt nun einen erneueten Aufruf, um die Ausgabe mit frischen Kräften in Angriff zu nehmen. Aus dem vielköpfigen Comité, was wahrscheinlich dem Fortschreiten auch hinderlich war, hat man einen Mann gewählt, dem die alleinige Ausgabe übertragen ist, und zwar *Mr. W. H. Cummings*, während die übrigen Mitglieder nur das Geschäftliche übernehmen und für die nötigen Gelder sorgen. Der Jahresbeitrag beträgt 1 Guinea (= 20 Mk.) und die beiden bereits erschienenen Bände „The Yorkshire Feast Song“ und „Timon of Athens“ sind zum Preise von 30 Mk. zu erwerben. (Wir Deutschen machen's billiger und bekommen dabei mehr fertig.) Der neu versandte Aufruf des Comités sucht die Engländer dadurch anzuspornen, indem er auf das Beispiel der Deutschen hinweist, die eine Gesamtausgabe von Palestrina's, Bach's, Händel's, Mozart's und Beethoven's Werken — man kann denen noch Schumann Mendelssohn und Schubert beifügen — teils bereits besitzen, teils deren Erscheinen im stetigen Fortschreiten begriffen ist. Meldungen zum Beitritt sind an Mr. W. Barclay Squire, Hon. Sec., London, British Museum, W. C. zu richten.

* Herr Fr. Xaver Haberl, Dom-Kapellmeister in Regensburg, beabsichtigt eine Sammlung ausgewählter Orgelsätze Girolamo Frescobaldi's herauszugeben, sobald sich eine gewisse Anzahl Subscribenten bei ihm gemeldet haben. Der Band soll c. 100 Seiten umfassen und die Seite in querquart nur 10 Pf. kosten. Eine zahlreiche Beteiligung wäre sehr erwünscht. Der Name unseres geehrten Mitgliedes bürgt für eine sorgsame Ausgabe.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin. Catalog 51. Opern und Vokalmusik im Allgemeinen. Januar 1887. Enthält eine sehr wertvolle Sammlung Partituren und Klavierauszüge von Opern, besonders französischen aus dem 18. Jahrh., auch eine von Scarlatti, Pyrrhus und Demetrius, englische Ausgabe, ferner von geistlichen und weltlichen Gesängen, darunter Stimmausgaben aus dem 16. und 17. Jahrh., oft komplet, auch einige hymnologische Drucke u. a. Die Preise sind zum Teil sehr mäfsig.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang.
1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.

Von **P. Bohn.**

Wenn auch der gregorianische Choral überhaupt sowohl durch die Art seiner Modulation als auch durch die Natur seines Rhythmus einen durchaus recitativischen Charakter hat und in der That ein wahres Recitativ genannt werden kann, so versteht man doch unter obiger Bezeichnung in besonderer Weise die von jeher in der katholischen Kirche übliche Vortragsweise der Orationen, Lektionen, Evangelien etc., welche mehr den Silben, Worten und Sätzen ihre natürliche Physiognomie, ihren ursprünglichen Wert belässt, und daher mehr den Charakter einer Lesung hat. Hierbei unterscheidet man eine Vortragsweise, bei welcher der Text mit Beobachtung einer kleinen Pause bei den Interpunktionszeichen ohne jegliche Modulation der Stimme auf einem Tone vorgetragen und dieses „recto tono“ auch am Ende der Sätze und Satzteile eingehalten, und die bei den Alten mit „in directum“ oder „indirecte dicere*) oder canere“ bezeichnet wird, während bei einer zweiten Vortragsweise das „recto tono“ auch eingehalten, jedoch die vor den Interpunktionszeichen hervortretende letzte Silbe

*) Orationes vestimentorum (i. e. ad benedicenda vestimenta) dicuntur plane et indirecte sine Accentuatione, quam libet per se concludendo. A. Schramb Chron. Mellicense pag. 348.

etwas gedehnter vorgetragen wird, als die übrigen Silben; nur das
a g a
Oremus erhielt eine Stimmbeugung abwärts in die Sekunde; dagegen wird bei einer dritten Vortragsweise der gröfsere Teil des Textes mit lebhafter Accentuation auf einem Tone gesungen und der Schluss der Sätze und Satzteile durch kleinere Modulationen ausgezeichnet, welche unter dem Namen *accentus ecclesiastici* bekannt sind.

Ältere Abhandlungen über diese kirchlichen Accènte sind sehr selten, denn in den *Scriptores* von *Gerbert* und *Coussemacker*, in denen uns doch eine so grofse Anzahl von Abhandlungen über die mittelalterliche Musik aufbewahrt sind, findet sich auffallenderweise keine, welche diese Vortragsweise zum Gegenstande hat, und auch *Ornithoparchus*, ein musikalischer Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, bemerkt, dass die kirchlichen Accente mehr durch Übung als schriftlich gelehrt wurden, denn vor ihm hätten nur sehr wenige oder niemand von denselben gehandelt.

Ein Sammelband*), der einst dem aufserhalb der Stadt Trier gelegenen Karthäuserkloster S. Alban gehörte und jetzt Eigentum der trierschen Stadtbibliothek ist, enthält unter mehreren die *res carthusienses* betreffenden, dem 15. Jahrhundert entstammenden Abhandlungen auch eine über die accentus ecclesiastici, welche sich als eine Zusammenstellung und ausführlichere Darstellung der in den nach *Dubelmann* (cf. Kirchenlexikon von Aschbach) vom Prior Guigo † 1137, nach *Fabricius* vom Prior Riferus † 1267 verfassten *Statuta antiqua* enthaltenen Bestimmungen über den liturgischen Ritus dieses Ordens erweist, und welche ebensowohl die Bezeichnung der Neumenschrift als auch der Interpunktion überhaupt und besonders der der liturgischen Bücher des Mittelalters zu den Sprachaccenten dokumentiert. Es sind nämlich in dieser Abhandlung die Stimmflexionen, welche in den einzelnen Distinktionen zu machen sind, durch als Interpunktion gebrauchte Neumenzeichen angedeutet, die zugleich wieder durch guidonische Solmisationssilben übersetzt sind. Zugleich besitzt dieselbe Bibliothek ein Lectionarium desselben Ordens, ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, welches in seinem ganzen Inhalte mit denselben Neumenzeichen nach den in der Abhandlung niedergelegten Regeln interpunktiert ist, was mich veranlasste, auch andere handschriftliche Bücher des Mittelalters, besonders liturgischen Inhalts, auf ihre Interpunktion zu examinieren, wobei ich mich überzeugen konnte, dass

*) Derselbe hat die Aufschrift: Iste liber domus est Albani iuxta Trev. ordinis carthus.

diese Zeichen, wenn auch in verschiedenen Varianten bis zum 9. Jahrhundert hinauf, bis zu welcher Zeit mir nur Vergleichungsmittel zu gebote standen, als Interpunktion angewendet wurden.

Die bisherigen Forschungen auf dem Gebiete der Notenschrift berechtigten zu der Annahme, dass die Genesis der Neumenschrift unzweifelhaft bei den Accenten zu suchen sei; von einer Analogie der Interpunktionszeichen zu den Accenten und zu der Neumenschrift war meines Wissens noch nirgends Rede.

Es dürfte auffallend erscheinen, dass von diesem Verhältnis der Interpunktionszeichen zu den Accenten und zu den Neumen weder bei den Musikern des Mittelalters noch bei den Diplomatikern Erwähnung geschieht. Nun ist aber, wie schon früher bemerkt, aus dem Mittelalter keine Behandlung der recitativischen Vortragsweise bekannt geworden, bis zu *Ornithoparchus*, zu dessen Lebzeiten die ältere Interpunktion der neuen schon gewichen war, und was die Diplomatiker angeht, so mögen diese auf diese Beziehung nicht aufmerksam geworden sein oder vielleicht auch der Interpunktion noch nicht besondere Aufmerksamkeit zugewendet haben, denn, was man bei denselben über diesen Gegenstand findet, ist erstens sehr wenig und zweitens den Thatsachen nicht immer entsprechend. Was *Mabillon* in de re diplomatica lib. I, cap. XI im allgemeinen über die Interpunktion sagt, wird meinen Darlegungen nicht widerstreiten, und was *Gotthelf Fischer*, der sich am meisten über diese Materie verbreitet, in seinem Buche „Nachrichten von merkwürdigen Handschriften" S. 128 angiebt, widerspricht verschiedentlich den Thatsachen. So verlegt *Fischer* (um nur ein Beispiel anzuführen) das Erscheinen des Fragezeichens in die Mitte des 15. Jahrhunderts, während mir dasselbe in allen Handschriften bis zum 9. Jahrhundert hinauf begegnet ist.

Bevor ich die Abhandlung folgen lasse, dürfte es sich der Mühe lohnen, das Verhältnis der prosaischen Rede zum Gesange bei den Alten und die Geschichte der Interpunktion einer kurzen Erörterung zu unterziehen.

Bei den morgenländischen Völkern war beim Sprechen, zumal in öffentlicher Rede, die Accentuation, d. h. die Hebung und Senkung der Stimme, von so ausgeprägter Bewegung, dass diejenigen, welche im Vortrage sich übten, immer von einem Musiker, Phonaskus genannt, auf einem eigenen Instrumente, dem Tonarion, sich begleiten lieſsen (cf. *Villoteau* über die Musik des alten Ägyptens). Daher galt bei ihnen auch die Rede als ein Bestandteil der Musik. „Es giebt",

sagt schon *Aristoxenus* in seinen harmonischen Fragmenten, wo er über die örtliche Bewegung der Stimme spricht „nämlich nicht nur eine Art derselben, denn die Stimme macht die genannte Bewegung sowohl wenn wir sprechen, als auch wenn wir singen, da es Höhe und Tiefe offenbar in beiden giebt.“ In gleicher Weise *Boetius* lib. I, cap. 12. „Jedes Wort“, sagt Cicero, „hat eine Art von Melodie.“*) Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass jene bei den alten Völkern, auch bei den Juden übliche modulationsreiche Vortragsweise in der ersten Kirche in gleicher oder doch ähnlicher Weise bei den feierlichen Lesungen der Prophezien, Episteln etc. zur Anwendung kam, da das ganze Offizium von Anfang an als eine über die Kirche zurückreichende Tradition erscheint. „Denn dass es im Gotteslob eine Tradition giebt, die vom alten in den neuen Bund überleitet, erhellt“, wie *P. Pothier* in seinem Buche „der gregorianische Choral“ sagt, „allein schon aus der Thatsache, dass die Psalmen und Cantiken des alten Bundes die Morgengabe der Braut Christi geworden sind, und dass die h. Kirche noch heute und bis zum jüngsten Tage vorzüglich ihnen ihre Lieder entnimmt. Kann man da glauben, dass die Kirche gar keine Erinnerung bewahrt an die Weise, wie man sie betete, und wie man sie sang.“ Auch wenn der h. *Augustinus* in sermo 240, 1 sagt: „Per hos dies solemniter leguntur evangelicae lectiones“ und in sermo 218, 1 erwähnt, dass am Charfreitag die Passion solemniter gelesen werde, so kann er damit nur diese feierliche Recitation gemeint haben.

Diese noch jetzt in der kath. Kirche übliche und in der Notation bis weit hinauf ins Mittelalter nachweisbare Vortragsweise, welche sich hauptsächlich darauf beschränkt, die modulatorischen Veränderungen, welche das Stimmorgan bei den Textabschnitten hervorbringt, durch kleinere, feststehende, in den gleichen Distinktionen sich stets wiederholende Tonfiguren nachzuahmen, in ähnlicher Weise, wie man von jeher die Mitte und das Ende der Psalmenverse durch kleinere Tonfiguren auszuzeichnen pflegt, gründet sich auf die bei den Alten übliche Gliederung des Textes in comma, colum und periodus und auf die richtige Accentuation. *Comma* nannten sie einen unvollständigen Teil der Rede, *colum* hieſs der Teil einer Rede, der an und für sich vollständig war, dem aber noch etwas zugefügt werden konnte, und *periodus* hieſs ein durchaus vollständiger Teil der Rede. Diese Gliederung des Textes beobachtete nicht nur der Grammatiker, son-

*) Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior (Orat. XVIII).

dern auch der Redner, welcher durch dieselbe dem Verständnisse des Zuhörers zu Hilfe kommen sollte; daher solle er nicht ohne jegliche Pause zu sprechen fortfahren, wenn ihn auch nicht das Bedürfnis des Atmens zum Pausieren nötige. (Si cui sit infinitus spiritus datus, tamen eum perpetuare verba nolimus. Cicero de oratore.) Unter der Accentuation, accentus (ad-cantus) auch prosodia, versteht man die Modulation der Stimme beim Sprechen. Indem wir nämlich sprechen, heben wir unwillkürlich bei gewissen Silben die Stimme, bei andern lassen wir sie wieder sinken. Die Auf- und Abwärtsbewegungen der Stimme, von den Alten mit den *accentus acutus* und *gravis* angedeutet, bilden auch die Grundelemente der gesanglichen Modulation. Die Accente sind die Keime der Musik.*) Aufser dem Tonaccente, der durch den acutus angezeigt wurde und angab, dass eine Silbe eines Wortes hervorgehoben und demgemäfs mit einem höheren Tone vorgetragen werden sollte, hatte man auch noch einen *oratorischen Accent*, welcher sich auf den ganzen Satz bezog und nach dessen Inhalt die Stimmbewegung modulierte. Dieser konnte wieder, je nachdem die dem Satze inneliegenden Gedanken oder Empfindungen sollten zum Ausdruck gebracht werden, ein logischer oder ein pathetischer sein. Durch Anwendung des oratorischen Accentes konnte die Stimmbewegung, welche nach dem grammatischen Accente in einem Satze zu beobachten war, verändert werden, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man einen positiv ausgedrückten Satz in Frageform bringt. Auch die sinngemäfse Abteilung des Textes beim Vortrage verlangte verschiedene Modulation der Stimme bei den einzelnen Abschnitten. Während beim Comma oder beim Colon der Vortragende die Stimme in der Schwebe hielt oder in einer kleinen Abbiegung von der Dominante wieder auf dieselbe zurückführte, um so den Zuhörer auf das noch Nachfolgende in Aufmerksamkeit zu erhalten, schreitet beim Schlusse der Periode die Stimme in gemessenen Tonschritten abwärts zur Tonika. Nicht blofs bei den kirchlichen Lesungen, sondern überhaupt bei diesem feierlichen Vortrag, scheinen sich für die verschiedenen Distinktionen, wie man auch die Texteinschnitte nannte, schon frühzeitig feststehende Tonfiguren gebildet zu haben, die man nach ihrer Ähnlichkeit mit den Psalmentönen auch Töne nannte. Ziemlich ausführlich berichtet hierüber *Johannes Cotto*, ein musikalischer Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, der im Jahre 1047 im Kloster St. Mathiae hierselbst als Scholastiker gelebt haben

*) Accentus seminarium musices. Mart. Capella I, III.

soll; derselbe sagt: „Als die alten Lateiner eine gewisse Consonanz in der Musik nur Ton nannten, fingen die Grammatiker an, auch die Accente der Rede oder die Distinktionen mit dem usurpierten Namen Töne zu benennen. Als wiederum die lateinischen Cantoren erwogen, dass keine kleine Ähnlichkeit zwischen dem Gesange und dem Accente der prosaischen Rede und den Modi, die Psalmen zu singen, sei, setzten sie fest, beide mit dem gemeinschaftlichen Namen Töne zu benennen. Denn wie die Töne oder die Accente in drei Gattungen zerfallen, nämlich in *gravis*, *circumflexus* und *acutus*, so werden auch im Gesange drei Veränderungen unterschieden. Denn bald schweift der Gesang in der Tiefe umher, wie in jenem Offertorium *In omnem terram;* bald dreht er sich um die Finale herum, gleichsam in einer Circumflexion, wie in der Antiphon *Benedicat nos;* bald wird er gleichsam sprungweise in die Höhe bewegt, wie in der Antiphon *Veterem hominem*. Sicher wird, durch die Ähnlichkeit mit den Tönen, Töne genannt, was *Donatus* Distinktionen nennt, denn wie hier drei Distinktionen unterschieden werden, welche auch Pausen genannt werden können, nämlich *colon* oder *membrum*, *comma incisio*, *periodus*, *clausura* oder *circuitus*, so auch im Gesange. Wenn nämlich in der Prosa abhängig gelesen wird, wird es colon genannt, wird aber die Sentenz durch einen wirklichen Punkt geteilt, heifst es comma, und wird die Sentenz bis zu Ende geführt, so ist das eine Periode. Z. B. „Anno quintodecimo imperii Tiberii Caesaris", hier ist ein *Colon;* wenn hier beigefügt wird „Sub principibus sacerdotum Anna et Caipha", so ist hier ein *Comma;* am Ende des Verses aber „Zachariae filium in deserto", ist eine *Periode*. In ähnlicher Weise ist, wenn ein Gesang in der vierten oder fünften Stimme von der Finale in Abhängigkeit pausiert, ein *colon*, wenn er aber bis zur Mitte nach der Finale hin geführt wird, ein *comma*, und wenn er bis ans Ende zur Finale geführt wird, eine *Periode*. Hierbei kann man bemerken, dass die Modi nicht durchaus uneigentlich Töne genannt werden und auch nicht unschicklich den Namen der Distinktionen oder Accente erhalten, deren Verschiedenheiten sie nachahmen." cf. Gerbert script. II, 241.

Man wird bemerkt haben, dass Accente und Distinktionen für ganz dasselbe gelten, dass sie unter dem gemeinsamen Namen T ö n e die Modulation der Rede beherrschen, und dass die aus dieser sich entwickelte Modulation des Gesanges, die Melodie, ganz nach den Gesetzen der Redemodulation behandelt wird. Wenden wir uns nun zu der äufseren Bezeichnung der prosaischen und gesanglichen Modulation, so wird uns hier dieselbe Analogie begegnen.

Die Accente sind: 1. der *Acc. acutus* (siehe Beilage, No. 1) in der Bedeutung von Hebung des Tones; 2. der *Acc. gravis* (siehe Beilage, No. 2) in der Bedeutung von Senkung des Tones; 3. der *Acc. circumflexus* (siehe Beilage, No. 3), bestehend aus der Zusammensetzung von *acutus* und *gravis* (siehe Beilage, No. 4) und in der Bedeutung von Hebung und Senkung; 4. der *Acc. anticircumflexus* (siehe Beilage, No. 5), bestehend aus *gravis* und *acutus*, in der Bedeutung von Senkung und Hebung. Diese Accente reichten für die Modulation der Rede aus; sie bilden auch die Elemente der Neumenschrift.

In der Neumenschrift erhielt der *Acc. acutus* meist eine senkrechte Stellung (siehe Beilage, No. 6) und auch einen besonderen Namen; er hiefs *Virga* und bedeutet einen Ton, der höher ist, als der vorhergehende oder nachfolgende. Der *Acc. gravis* erhielt erst eine wagerechte Lage, verkürzte sich allmählich, wahrscheinlich durch natürliche Handbewegung des Schreibers, in einen Punkt, daher er auch den Namen *Punctum* erhielt; er bezeichnet einen Ton, der tiefer ist, als der vorhergehende oder nachfolgende. In Zusammensetzungen hat er seine ursprüngliche Gestalt bewahrt. Der *Acc. circumflexus* erhielt je nach der Schrift, ob lateinisch oder gothisch, eine runde (siehe Beilage, No. 7) oder eine eckige (siehe Beilage, No. 8) Form und heifst *Clivis*, *Clinis* oder auch *Flexa;* er bedeutet zwei Töne, von denen der erste höher ist als der zweite. Der *Acc. anticircumflexus* erhielt ebenfalls nach der Schrift zwei Formen (siehe Beilage, No. 9) und den Namen *Podatus* oder auch *Pes;* er bedeutet zwei Töne, von denen der zweite höher ist als der erste. Man sieht, Form und Bedeutung der Accente sind in der Neumenschrift wesentlich dieselben geblieben, nur die Namen sind andere geworden, meistens hergenommen von der Form der Neumen.

Als die Melodie des Gesanges allmählich sich erweiterte durch Anwendung gröfserer Melismen und dadurch die Bezeichnung mannigfaltiger wurde, reichten die vorbeschriebenen Zeichen nicht aus, es wurden aus ihnen, als den Elementen, ganz nach dem angenommenen Prinzip durch Anfügen der einfachen Formen des *acutus* und *gravis*, Zusammensetzungen gebildet. Z. B. Setzte man dem *Clivis* rechts eine *Virga* an (siehe Beilage, No. 10), so entstand der *Porrectus* in der Bedeutung von *acutus*, *gravis*, *acutus*, so: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥; setzte man dem *Podatus* rechts einen Strich an (siehe Beilage, No. 11), so entstand der *Torculus*, bestehend aus *gravis*, *acutus*, *gravis*, so:

♩ ♩ ♩; setzte man dem *Porrectus* rechts noch einen Strich an, so hatte man den *Porrectus-flexus* (siehe Beilage, No. 12), bestehend aus *acutus*, *gravis*, *acutus*, *gravis*, so: ♩ ♩ ♩ ♩. u. s. w.

Der Leser wird bemerkt haben, dass die Neumen nur Zusammensetzungen von Accenten sind, was nach unserer Wahrnehmung bei der vorhergehenden Betrachtung des Verhältnisses von Sprachaccent und Gesang nichts Befremdendes haben kann. Es lag auch nichts näher, als Sprachaccent und Melodie mit denselben Zeichen anzugeben, zumal nach dem Zeugnisse des h. Augustinus der kirchliche Gesang in seiner ersten Periode sich kaum von der Rede unterschied.*) Auch *Glarean* meint, anfänglich seien die kirchlichen Gesänge so einfach gewesen, dass sie kaum eine Quinte ausfüllten.**) Sein Compendiator, *J. L. Vuonnegger* sagt: „In der ersten Kirche waren die Gesänge so unbedeutend, schlicht und einfach, dass sie sich oft innerhalb der Quarte und Quinte bewegten, wie bis dahin die Priester am Altare die Evangelien, Episteln und Collecten singen. Darauf erhoben sie sich bis zur Sexte, wie das *Pater noster*, *Credo* und ähnliche. Ebenso stiegen allmählich bis zur Oktave die Introitus, Antiphonen***) etc. Bei den alten Lateinern war eine Interpunktion in unserm Sinne, nämlich eine äufsere Bezeichnung der Distinktionen, nicht gebräuchlich; man trennte höchstens, wenn auch nicht allgemein, die einzelnen Vokabeln durch Punkte.

(Fortsetzung folgt.)

Ambros fünfter Band, Geschichte der Musik.

Ediert von **Otto Kade.**

Vier volle Jahre ist dieser bedeutsame Band in jedermanns Hand und fast hat es den Anschein, als wenn ihn niemand ordentlich

---

*) Tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi ut pronuncianti vicinior esset quam canenti. (S. Aug. Confess. X.)

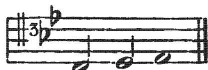
**) Principio cantilenae adeo simplices fuere apud primores ecclesiae, ut vix diapente ascensu ac descensu implerent. cf. Dodecachordo I, 14.

***) In primitiva Ecclesia cantus erant humiles, tenues ac simplices, ita ut saepe intra quartam et quintam continerentur, ut adhuc ad altarem cahunt sacerdotes Evangelium ac Epistolas una cum Collectis, quas vocant. Deinde paulatim levati sunt in Sextam, ut Pater noster, Credo ac similes cantiones. Item Antiphona ac Introitus paulatim in Octavam insurrexere etc. (S. 56).

kennen gelernt hätte. Er hat weder irgend eine Besprechung in einem Fachblatte erfahren, noch wird er in historischen Arbeiten citiert, trotzdem er für manches Fach der Musikliteratur die einzige Quelle ist, welche Beispiele in Partitur bringt. Die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft enthält z. B. im 2. Jahrg. p. 427 einen Artikel über die Frottole im 15. Jahrhundert (von Rud. Schwartz). Es lag so nahe auf die 7 Frottolen obigen Werkes, pag. 530, aufmerksam zu machen und am lebendigen Beispiele die Erklärung anzuknüpfen, doch dem Verfasser sind sie unbekannt und er speist uns mit einigen wenigen Takten ab, die von dem Charakter der Frottole doch keinen Begriff geben. Hier konnte er auch Seite 534 sehen, dass von einer bewussten Melodiebildung in der Oberstimme, wie er annimmt, noch keine Rede sein kann. Herr Kade bezeichnet hier die Tenorstimme ganz richtig als eine Volksweise. Ferner ist die Heranziehung der Lautentabulaturbücher als Beweis, wo die Melodie liegt, ganz unzutreffend, denn arrangierte Lieder für die Laute geben nichts anderes als den ursprünglichen Satz mit Hinweglassung aller derjenigen Töne, welche nicht spielbar waren und mit Hinzufügung von Verzierungen.

Folgende Zeilen sollen nun den Inhalt und den Wert der dort mitgeteilten Sätze beleuchten und Musikhistoriker wie Dilettanten von neuem auf den Band aufmerksam machen. Ziehen wir zuerst die **weltlichen Lieder** in Betracht, so bietet derselbe aus der frühesten Kunstperiode eine reiche Auswahl, die uns so recht mitten in die damalige Kunstausübung einführt. Da ist der Altmeister *Okeghem* mit vier Liedern zu 3 und 4 Stimmen auf französische Texte vertreten, dann *Obrecht* ebenfalls mit 4 Liedern, *Alexander Agricola*, *Loyset Compere* und *Johannes Ghiselin* mit je einem Liede, *Paul Hoffheimer* mit drei deutschen Liedern, *Heinrich Isaac* mit vier Liedern, leider meist ohne Text. Hierher gehören auch die schon erwähnten sieben Frottolen, die teils einem Codex von 1480, teils den Petrucci'schen Drucken entlehnt sind. Sämtliche angeführten Lieder gehören einer Periode an und zwar dem Ende des 15. Jahrhunderts, ein und das andere kann auch in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts fallen. Gerade diese Zeit war uns bisher in betreff der Behandlung des weltlichen Tonsatzes, mit Ausschluss der deutschen Lieder, noch ziemlich unbekannt und es schien, als ginge man mit einer gewissen Scheu diesen kleinen Blüten alter Kunst aus dem Wege. Ganz mit Unrecht. So herbe wie die Komponisten dieser Zeit im geistlichen Tonsatze sein können, so leicht und melodisch bewegen sie sich im weltlichen Liede. Man stößt hier auf Kompositionen, die

uns durch ihre Lieblichkeit überraschen und die ein Sängerchor mit Erfolg noch heute vortragen könnte. Wie melodisch und wohlklingend ist z. B. das *Okeghem*'sche Lied Seite 16; „Se vostre coeur", zu 3 Stimmen, nur muss man die korrumpierten Stellen zu lösen versuchen und einige *es* noch einfügen, wie Takt 14, erste Note, Takt 23, zweite Note, der Tenor dagegen muss *e* erhalten; dann wieder *es* im 31. Takte zweimal und im Bass Takt 41. Die korrumpierte Stelle im Takt 32 lässt sich im Tenor durch Einfügung eines *c* herstellen, also:



Takt 41 ist das *d* im Bass schon von Kade in *c* verbessert. Wer die alten Schlüssel nicht geläufig lesen kann, der schreibe sich den Satz um, spiele ihn nicht zu langsam und übersehe die Vorzeichnung von 2 ♭ im Tenor nicht. Diese Eigenheit erhält ihre Erklärung durch die alten Tonarten, die nur auf den einstimmigen Gesang berechnet waren und daher im mehrstimmigen Tonsatze von rechtswegen sich jede Stimme in einer andern Oktavgattung bewegt. Die alten Theoretiker selbst, unter anderen auch Glarean, machen schon darauf aufmerksam.*) — Ein Prachtsatz ist der von *Obrecht* (1503) Seite 29 über den Text „Forseulement." Leider hat der Herausgeber den Text, den er im Vorwort, p. XIX, mitteilt, nicht versucht, unterzulegen. Das thematische Verzeichnis des Codex in Dijon giebt die Vermutung, dass der Codex den Text auch enthält, doch schon die wenigen Worte lassen erkennen, dass der Wortlaut ein anderer als der von Tschudi mitgeteilte ist. Die Melodie des Liedes liegt im Altus, hier Contratenor genannt. Herr Kade verzeichnet im Vorwort, p. XIX, 15 Tonsätze, die ihm über den Text bekannt sind. Mir liegen nur drei Lesarten vor: die von Okeghem aus dem Codex von Dijon (nur im thematischen Verzeichnis), eine aus Arnt von Aich's Liederbuch Fol. 74 (s. a. circa 1519) und obige, die

*) Bei dem Okeghem'schen 4st. Liede „Je nay deul" p. 10 findet eine so ungewöhnliche Schlüsselzusammenstellung und ein hierdurch entstehender so großer Zwischenraum vom Tenor zum Contratenor statt, besonders bei den Takten 12, 13, 18, 19, 23—25 u. s. f., dass die Vermutung nahe liegt, der Satz müsse eigentlich fünfstimmig sein. Eine Anfrage bei der Wiener Hofbibliothek, die Herr Wöber freundlichst beantwortete, ergab folgendes: Der Discant hat auf der Linie f ein ♭, Beweis, dass dies nicht immer die mixolydische Tonart anzeigt, der Bass hat ein ♭ vorgezeichnet, dadurch wird das h im 1., 49. und 50. Takt auch *b* und der Discant endlich weist im Takt 25 kein ♯, sondern das bekannte Signum auf, welches den Eintritt einer Stimme im Canon anzeigt. Diese canonisch geführte Stimme aber sinngemäß einzuführen, ist mir bis jetzt nicht geglückt; vielleicht versuchen es andere.

ich Gelegenheit hatte vergleichen zu können, doch keine der Melodieen stimmt aufser den 3 Anfangsnoten mit einander überein. Es scheint daher, als wenn sowohl Text wie Melodie in verschiedenen Lesarten bekannt waren. — Wer zur Feststellung dieser Vermutung Material liefern kann, wird freundlichst gebeten den Schreiber dieses damit zu erfreuen.*) — Die Partitur des Tonsatzes steht in den hohen Schlüsseln und wem die unbequem sind, der setze die gewöhnlichen Cschlüssel nebst Bassschlüssel vor und denke sich 4 ♭ vorgezeichnet, mache also aus unserem A-moll, F-moll. Herr Kade sagt in der Anmerkung, dass der Satz in der mixolydischen Tonart stehe, weil der Discantus ein ♭ vor f als Vorzeichnung trägt und wird als Beweis der Satz „Anima mea" von H. Isaac aus Glarean angeführt. Dieser Satz steht allerdings auf G, also in der mixolydischen Tonart, den vorliegenden, von Obrecht, dagegen kann man doch nur in der aeolischen Tonart auf A stehend betrachten. In Takt 60, p. 33, würde ich im Tenor gis statt g nehmen. Das folgende vierstimmige Lied von *Obrecht* ohne Textworte, p. 34, zeugt von der hohen Kunst damaliger Zeit. Bass und Oberstimme singen einen wunderbar melodischen Zwiegesang, während Alt und Tenor scheinbar zwei verschiedene Volksweisen abwechselnd intonieren, doch können sie möglicherweise auch nur eine alte Weise betreffen, die Vers um Vers abwechselnd vorgetragen wird. Letztere Annahme wird durch den letzten Vers des Tenors besonders wahrscheinlich, da demselben der tonische Abschluss fehlt und in der Fortsetzung des Alts zu suchen ist. In Takt 11 würde ich *g fis e fis* nehmen, wie es auch am Schluss heifst. — Wieder in ganz anderer Art ist das folgende vierstimmige Lied *Obrecht*'s „La tortorella è semplice", für 3 Frauenstimmen (wie man heute sagt) und einen Tenoristen. Lieblich und graziös umschlingen sich die Stimmen und wenn man das störende hässliche *f* im 4., 8., 12., 15., 21., 23. und ebenso bei der nun folgenden Wiederholung in *fis* verwandelt, so wird ein jeder seine Freude daran haben. Prosdocimus de Beldomandis giebt ein so prächtiges Beispiel, wie und wo die Versetzungszeichen anzuwenden sind (M. f. M. 17, 65), warum sollen wir denn nicht mit beiden Händen nach etwas greifen, was unserem angeborenen Sinn für Wohlklang so vollkommen entsprechend ist? Jedermann weifs es ganz genau, dass die Alten
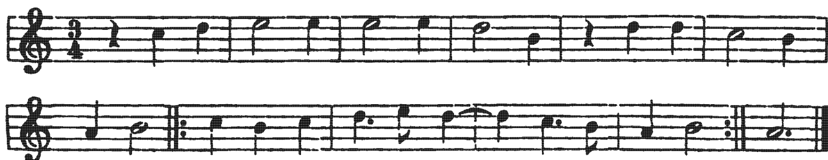
---

*) Nachträglich erfahre ich von Herrn Morelot, Canonicus in Dijon, dass der Text in dem Codex zu dem Liede „Forseulement" auch nur mit den Anfangsworten vorhanden ist. Eine Kopie des Tenors, um die ich bat, teilte mir der Herr nicht mit.

die Hinzufügung der Versetzungszeichen dem Ausführenden überliefsen und doch scheuen wir uns immer noch unserem Gefühl zu folgen und ertragen lieber einen Zusammenklang von *h d f* (wie hier in Takt 21 und 23) und anderen harten unschönen Tonfolgen, als willig unserem Gefühle zu folgen. Ich bin fest überzeugt, dass die Alten weit weniger streng darin waren, als wir heute so gern anzunehmen geneigt sind. Wenn wir heute die alten Tonarten vorschützen, um die Reinheit derselben zu bewahren, so galten die schon zu Glarean's Zeiten nichts mehr, wie Glaeran selbst mehrfach ausspricht und sogar von Josquin sagt, dass er sich an die 8 Kirchentöne gar nicht kehre und mache was er will. Ich selbst habe mich stets gescheut, den Dominantakkord mit grofser Terz im Halbschluss anzuwenden bei Kompositionen, die vor 1550 fallen und doch sehe ich hier im Willaert (p. 538), dem einst gefeierten Meister, wie er immer frisch weg *d fis a* vorschreibt und zwar nicht einmal, nein, bei jedem Halbschluss. Das giebt noch dem letzten Vorurteile den Gnadenstofs und wandert in die Rumpelkammer veralteter Anschauungen. Wie lebensfrisch klingen die alten Kompositionen, wenn man ihnen in natürlicher Weise die Versetzungszeichen hinzufügt, und wie steif und ungebärdig erscheinen sie, wenn man die alte Tonart unverstandenerweise starr festhalten will.

Das *Josquin*'sche Lied zu 6 Stimmen „Jai bien cause de lamenter" (p. 125) ist von so wunderbarer ernster Klage erfüllt, dass man fast annehmen möchte, einen geistlichen Tonsatz mit weltlichem Texte vor sich zu haben, wie z. B. auch die Motette „O virgo genitrix" mit dem weltlichen Texte „Plusieurs regress, qui sur la terre sont" erschien (Publikation Bd. 6, p. 83 und 98). „*Je sai bien dire*", leider ohne Text (p. 129), lässt uns in Zweifel, ob man die Tenor- oder Discantstimme für die melodieführende betrachten soll, denn beide, besonders aber die Oberstimme, sind ganz reizende liebliche Gebilde, so formell schön — es fehlt nur eine entschiedenere Wendung nach der Dominante — und durch die Wiederholung des ersten Teils abgerundet. Dabei von einer Zartheit und Einfachheit, wie ein deutsches Volkslied. Ganz anders ist die Melodie im Tenor, p. 131 zu „Adieu mes amours"; hier tritt das leicht geschürzte rhythmisch pikante französische Element schon deutlich hervor, wodurch sich noch heute die französische Melodiebildung von der deutschen und englischen unterscheidet. Man verkürze die Noten um drei Viertel ihres Wertes und das Rhythmische wird schärfer hervortreten. Der *Josquin*'sche 4stimmige Satz über die Melodie verwischt freilich den Eindruck vollständig,

selbst eine moderne Harmonisierung verträgt die Melodie kaum. Sie ist einstimmig gedacht und leidet nichts neben sich; wie sie entstanden, so will sie auch betrachtet sein — das echte Naturkind, das jeden Schmuck nur widerwillig trägt. Den unbequemen und ungewöhnten Mezzosopranschlüssel auf der 2. Linie, müssen sich schon die Dilettanten bei beiden Liedern nicht verdriefsen lassen in den Altschlüssel umzuschreiben, eine Arbeit, die der Herausgeber freilich selbst besorgen konnte, wenn er nicht in dem Glauben wäre, die Schlüssel tragen zur Charakteristik des Tonsatzes bei. In Takt 22 und 30 würde ich *h* statt *b* nehmen. Das folgende italienische Lied „*Scaramella va alla guerra*" ist jedenfalls ein Tanzlied. Man höre



Die Synkopen sind eine Eigenheit damaliger Zeit, die sich durch den Volksgesang, wie Kunstgesang ziehen. Unserem heutigen Gefühle widerstrebt diese Rückung im einstimmigen Satze, den Alten war sie dagegen die Würze. Fast charakterisiert sich darin ihr derbes urwüchsiges Wesen, welches nur ungern selbst die Fessel des Rhythmus trägt und ihn zu brechen sucht, wo es nur kann. Selbst in zarten Liebesliedern finden wir sie, wie in: Ach Elslein liebes Elslein mein, wie gern wär ich bei dir. Auch der *Josquin*'sche 4stimmige Satz trägt hier dem Rhythmus Rechnung und schliefst sich ihm eng an. In gewandter Kunstfertigkeit lässt er die Oberstimme mit der Tenor-Melodie in freier Nachahmung, fast im Canon gehen und erst bei der 2. Strophe behandelt er die Stimmen in freierer Weise. Bei der Notierung der Tenor-Melodie macht er noch das echt niederländische Kunststückchen, wie Herr Kade sagt, sie nur einmal zu notieren, jedoch mit Vorsetzung von zwei Schlüsseln, des Tenor- und Bassschlüssels, so dass dieselben Noten einmal im Tenor-, das andere Mal im Bassschlüssel zu singen sind. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1887. Zweiter Jahrgang. Redigiert von *Franz Xav. Haberl*, zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. Vignette. 12. Jahrg. des Cäcilienkalenders, Regens-

burg, New-York & Cincinnati. Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet. Gr. 8°, VII p. Vorwort, 30 p. Partitur, 112 p. Text. Preis 1,60 M.

Das Haberl'sche Jahrbuch ist auch dies Jahr wieder reich an wertvollen literarischen und musikhistorischen Arbeiten. Den Beginn macht die Missa pro defunctis ad 4 voces in aequales auctore *Claudio Casciolini* (das fehlende Graduale und Tractus ist aus dem 4st. Requiem von *Lud. Viadana* ersetzt). Über Casciolini selbst erfahren wir aus dem Cäcilienkalender von 1880 pag. VI, dass er am Anfange des 18. Jahrh. in Rom lebte und Kapellmeister an der Kirche „S. Lorenzo in Damaso" war, woselbst sich im Archiv der Kirche noch eine grofse Zahl Kompositionen von ihm befinden. An Drucken aus älterer Zeit ist bis jetzt von ihm noch nichts aufgefunden worden, erst die Neuzeit hat einige von seinen geistlichen Gesängen ediert. Das hier mitgeteilte Requiem ist von grofser Einfachheit, doch edel und stimmungsvoll. Noch heute wird dasselbe bei Begräbnissen von Kardinälen von der päpstlichen Kapelle gesungen und wie Herr Haberl mitteilt, die Solochöre „von den besten Stimmen mit höchstem Ausdrucke, doch die Tutti mehr gebrüllt als gesungen." Die Partitur ist in den modernen Schlüsseln, mit Atemzeichen und Silbenaccenten versehen, also selbst für schwache Chöre empfehlenswert zum Studium. Die beiden Sätze von Viadana, der sich hier „Ludovico Grossi da Viadana" nennt (was kann hier *Grossi* bedeuten?), schliefsen sich den Sätzen Casciolini's im Charakter an, wenn auch ihre Ausführung mehr Technik beansprucht. Von den literarischen Gaben ist besonders die von Haberl, p. 67, über *Hieronymus Frescobaldi* „Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente" hervorzuheben. Hiernach gestaltet sich der Lebensgang desselben wie folgt: Nach dem Taufbuche der Kathedrale zu Ferrara wurde er am 9. September 1583 daselbst getauft, wird daher am 8. geboren sein. Nach Antonio Libanori war Fr. ein Schüler *Luzzasco Luzzaschi*'s und reiste schon als Schüler in den Städten Italiens herum, um sich als Sänger und Virtuose „auf allen musikalischen Blas- und Tasten-Instrumenten, besonders aber auf dem Klavier und der Orgel" öffentlich hören zu lassen. Über den Aufenthalt in Belgien ist bisher noch nichts Näheres ermittelt worden, während seine Anstellung als Organist an St. Peter in Rom dokumentarisch am 21. Juli 1608 festgestellt ist. Sein Gehalt betrug monatlich 6 Scudi (!*) und bekleidete er die Stelle ohne Gehaltserhöhung bis zum Jahre 1628. In demselben Jahre, am 20. Nov., erhält er auf unbestimmte Zeit Urlaub und wird bis 1630 von *Jacob Guidi* und von da bis Ende November 1633 von *Gio. Jacomo Porri* vertreten; vom Dezember 1633 bis zum 1. März 1643 quittiert wieder Frescobaldi den Empfang von monatlich 6 Scudi. Am 15. März 1643 wird *Alessandro Costantini* als Organist aufgeführt. Während der Abwesenheit von Rom hielt sich Fr. in Florenz

*) Der Scudi zu 4,35 M.

auf. Als Fr. wegen Kränklichkeit den Dienst an St. Peter nicht mehr versehen konnte, wurde ihm das leichtere Amt an der Pfarrkirche von S. Lorenzolo alle chiavi d'oro bei Macel de' Corvi, einst Lorenzo in montibus (Conservatorio di S. Eufemia) genannt, übergeben und hier beschloss er am 2. März 1644, wie Haberl glaubt annehmen zu dürfen (p. 31), sein Leben. Das Verzeichnis seiner Werke siehe dort. Aufser diesem wichtigen Artikel sind die von *P. Utto Kornmüller* über „die alten Musiktheoretiker" (p. 1—21), Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes (p. 26) von *P. Guido Maria Dreves*; ein uraltes Kirchenlied (p. 65 „Nun siet uns willekomen, hero kerst" mit Melodie) von *Wilh. Bäumker*, beachtenswerte Beiträge.

Johann Sebastian Bach's Werke. Gesamtausgabe von der Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Band 31, in 3 Abteilungen.

Der vorliegende Band enthält Instrumentalwerke und zwar die 4 Ouvertüren in C-dur, H-moll, D-dur, D-dur und die Sinfonie in F-dur, ediert von *Alfr. Dörffel.* Letztere ist das um zwei kleine Sätze verkürzte erste Brandenburg'sche Konzert ohne die konzertierende kleine Geige. Sämtliche Sätze sind bereits in der Peter'schen Ausgabe gedruckt und hier mit den Originalstimmen und vorhandenen älteren Kopien auf das sorgsamste verglichen. Die 2. Abteilung enthält einen vollständigen Abdruck des sogenannten musikalischen Opfers, mit Auflösungen des Canons und mehreren Generalbass-Ausarbeitungen von *Kirnberger.* Die 3. Abteilung umfasst die 2 Konzerte mit Quartettbegleitung in D-moll und C-dur. Letzteres ist hds. in D-dur und in C-dur vorhanden, der Herausgeber *Graf Waldersee* hat sich für C-dur entschieden und hält diese Tonart für die ursprüngliche, wie sie in den Hds. der Amalienbibl. des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin und zwei anderen älteren der Kgl. Bibliothek zu Berlin sich vorfindet. Herr Prof. Spitta entscheidet sich für D-dur (Bach-Biogr. II, 627 Anmkg. 34) und giebt als Grund ganz kurz an „wegen Takt 33 des Adagios", da aber der Takt 33 eine um einen Ton tiefere Wiederholung des Taktes 32 ist, so wäre es wohl interessant zu erfahren, warum sich der geehrte Herr gerade auf diesen Takt stützt. Zu beachten ist im Vorwort p. XII die Berichtigung zum 30. Jahrgange.

Mitteilungen.

* Für Musikhistoriker, die sich besonders mit Instrumentenkunde beschäftigen, sei folgendes Werk empfohlen: *Hefner-Alteneck* (J. H. von), Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. 3 Bände in gr. 4°, Frankfurt a/M. und Darmstadt, bei H. Keller und Wilh. Beyerle, 1840—1854. (Exemplar in der Kgl. Bibl. zu Berlin.) Der 1. Band enthält 53 Abbildungen von Musikinstrumenten vom 8. Jahrh. ab, als Zither, Horn, Cymbeln, Orgeln, Lauten (10. und 15. Jahrh.), Harfen u. a. Der 2. und 3. Bd. ist ebenso reich an Abbildungen, die mit der gröfsten Sauberkeit hergestellt sind und bis ins 16. Jahrh. reichen.

* Aus einer Einladungsschrift *Hans Leo Hafsler*'s (La Mara, Musikerbriefe, Bd. 1, p. 50) an den Kaiser Rudolf II. von Deutschland, datiert Nürnberg den 1. Februar 1605, erfahren wir, dass sich Hafsler am 1. März 1605 mit Cordula, Tochter des Hannfs Jacob Clausen in Ulm, daselbst verheiraten will. Der Kaiser nahm die Einladung an und beauftragte Christopf Fugger mit der Vertretung, übersandte auch Hafsler ein „silbern übergultet Trinkgeschirr für Brauth und Bräuthigamb." Hafsler wird in den Akten „Kammerorganist" genannt. Er stand also wohl in ähnlichem Dienstverhältnis als unsere heutigen Hofpianisten und Kammersänger, d. h. es war ein mit Gehalt verbundenes Ehrenamt. Sein Besuch bei der Schwester in Ulm, der ihm am 20. Nov. 1604 auf ein Jahr bewilligt wurde (Dokument M. f. M. I. 18), hatte also noch einen tieferen Grund und wir sehen auch aus dem Datum der Einladungsschrift, dass er kaum zwei Monate dort gewesen ist. Die in dem Vorworte zu Hassler's Lustgarten, neue Ausgabe in Publikation für 1887, ausgesprochene Vermutung, dass er in Ulm vielleicht Heilung seines im Keime begriffenen Brustleidens suchte, wird dadurch hinfällig. Nur tropfenweis gelangen wir über manchen grofsen Mann älterer Zeit zur Kenntnis seines Lebens und Hafsler macht es uns ganz besonders schwer. Jeden Tropfen daher richtig zu verwerten, ist die Aufgabe der Geschichtsforschung.

* Bei der Spartierung des Dodecachords von Glarean 1547 macht man die beachtenswerte Bemerkung, dass Glarean nicht von der Partitur, sondern von Stimmen kopiert hat. In den alten gedruckten Stimmbüchern tritt der Zeilenwechsel stets auf einen guten Taktteil ein, d. h. die neue Zeile beginnt entweder mit dem 1. oder 3. Taktteil, dies ist aber nur möglich, wenn die Stimmen aus der Partitur kopiert wurden, wo die Taktstriche die Taktteile kenntlich machen. Glarean beginnt aber oft die neue Zeile mit dem 2. oder 4. Taktteil. Also haben die Alten ihre Kompositionen ebensogut in Partiturform niedergeschrieben wie wir, eine Annahme, zu der uns stets die Beweise fehlten, da nur die Stimmdrucke erhalten sind. In einem Scotto'schen Drucke der Madrigali a 4 voci von Archadelt (1543) kann man dieselbe Beobachtung wie im Glarean machen.

* Die Komponisten des 16. Jahrhunderts zeichnen in ihren gedruckten Werken die Dedication oft in Venedig, sobald das Werk bei einem der dortigen Verleger erscheint, trotzdem man bei Manchem genau weifs, dass er in dieser Zeit einen Kapellmeisterposten in irgend einer anderen Stadt bekleidete, so dass man keine rechte Erklärung für diese Erscheinung fand. In den Musikerbriefen der La Mara, Bd. 1, p. 25, wird nun ein Brief von *Alessandro Striggio* an den Herzog von Florenz mitgeteilt, in dessen Diensten er stand, in welchem er um Urlaub bittet, zur Fastenzeit nach Venedig reisen zu dürfen, um daselbst einige Madrigale drucken zu lassen, die ein dortiger Verleger schon mehrere Male von ihm verlangt habe. Die damalige schlechte und langsame Verbindung zwischen den Städten machte also eine persönliche Gegenwart des Autors notwendig und schliefst daher sein dortiger Aufenthalt nicht immer die Sesshaftigkeit ein.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin. Katalog 52. Enthält theoretische und historische Werke älterer und neuerer Zeit, nebst einem Anhange zu Katalog 51.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang.
1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.

Von P. Bohn.

(Fortsetzung.)

Eine äufsere Bezeichnung der Distinktionen in den kirchlichen Texten, welche in dem h. Offizium zu lesen oder zu singen waren, teils von einzelnen, in Klöstern vielfach von solchen, die aus sich die Distinktionen nicht zu unterscheiden vermochten, teils gemeinsam, wobei der Übereinstimmung halber es nicht jedem überlassen sein konnte, die Gliederung des Textes nach seinem Gutdünken zu bestimmen, war jedenfalls ein dringendes Bedürfnis. Da jedoch die kirchlichen Texte der h. Schrift entnommen sind, so dürften die Anfänge einer Interpunktion bei den biblischen Texten zu suchen sein. Diese Annahme wird wesentlich unterstützt durch die Thatsache, dass in den Evangeliarien und Epistolarien der verschiedenen Zeiten die Gliederung des Textes, soweit ich bemerken konnte, eine genaue Übereinstimmung zeigt. Sie wird aber auch bestätigt durch historische Zeugnisse. *Cassiodorus* berichtet, dass der h. Hieronymus, wie derselbe auch in Prophetarum praefatione selbst gesagt habe, jede Übersetzung wegen der Einfältigkeit der Brüder mit *cola* und *commata* geordnet habe,

so dass diejenigen, welche die Distinktionen bei den Lehrern der weltlichen Wissenschaften gar nicht fassen konnten, durch dieses Hilfsmittel unterstützt, die h. h. Lesungen untadelhaft vortrugen.*) Der h. *Hieronymus* wird auch für den Verfasser des *Comes* oder *liber lectionarius*, d. i. des ältesten Verzeichnisses der epistolischen und evangelischen Pericopen der römischen Kirche gehalten, den später, nach Mabillon (Annal. Bened. t. II. l. 26 c. 61) *Alcuin* auf Befehl Karls d. Gr. im Jahre 797 abermals revidiert haben soll, während Warnefrid die Homilien, welche während des Jahres gelesen zu werden pflegten, und einige Briefe Augustini mit Interpunktion versehen habe. Die Zeichen für die Distinktionen hiefsen auch *Positurae* nach einem Briefe *Hildemars* aus dem 9. Jahrhundert an den Bischof Ursus, in welchem es heifst: Pauca de Positura loquar, id est signa, per quae possit lector cola et commata atque periodos nosse. (Mabill. tom. 2 Annal. pag. 743.)**) Die Interpunktion der biblischen Bücher betreffend berichtet auch *Trithemius* vom Abte Wilhelm von Hirschau, dass derselbe durch Heimero und Dietger (Theogerus, nachheriger Bischof von Metz) die biblischen Handschriften durchsehen und die Interpunktion nach der Regel des Altertums durchführen liefs (ut antiquitatis regulam per distinctiones, subdistinctiones ac plenas distinctiones emendando perducerent. V. Theogeri c. 9, Mon. Germ. 8. 12. 451). Zum Beweise, in welch inniger Beziehung Accentuation und Interpunktion zum Gesange standen, möge auch das dienen, dass das Setzen der Accente und der Interpunktionszeichen Sache eines Musikers war. So war der vorgenannte *Dietger* ein Musiker. Die Regel der Dominikaner, *offic. cantorum*, giebt dem Cantor auf, zu sorgen, dass die lib. officii zur Stelle sind, er soll sie ferner korrigieren in cantu et verbis et punctationibus et accentibus (cf. Dr. Dom. Mettenleiter, Music. Archiv I. Heft). Ein *liber Ord. S. Victoris*, *Paris* enthält die Anweisung, dass die *libri communes* ganz besonders vom Vorsänger mit Aufmerksamkeit zu interpunktieren seien, damit nicht den Brüdern bei dem täglichen Offizium im Singen

---

*) Meminisse autem debemus memoratum Hieronymum omnem translationem suam in auctoritate divina (sicut ipse testatur) propter simplicitatem fratrum colis et commatibus ordinasse, ut qui distinctiones secularium litterarum comprehendere minime potuerunt, hoc remedio suffulti inculpabiliter pronuntiarent sacratissimas lectiones. M. Aurel Cassidorus div. lect. cap. 12.

**) d. h. Ich möchte noch sprechen über die Posituren, das sind Zeichen, durch welche der Leser die cola, commata und Perioden erkennen kann.

oder Lesen ein Hindernis begegne. (Libri communes . . . quos praecipue Armarius diligenter emendare debet et punctare, ne Fratres in cotidiano officio Ecclesiae sive in cantando sive in legendo aliquod impedimentum inveniat.) (cf. Du Cange Gloss. bei „punctare.“) Wir sehen hieraus, dass seit den Zeiten des h. Hieronymus die liturgischen Bücher mit Sorgfalt und besonders von solchen Männern interpunktiert wurden, welche in der Musik erfahren waren. Wie war aber diese Interpunktion beschaffen? *Mabillon* sagt in de re dipl. lib. I. cap. XI in dieser Beziehung von der Interpunktion des h. Hieronymus: „Sed qualis fuerit illa distinctio, et an fuerit observata ab illis, non liquet “*) Demselben ist wahrscheinlich entgangen, was *Cassiodorus* cap. 15 div. lect. sagt; dort bezeichnet derselbe die Posituren als Punkte, welche gleichsam die Wege der Gedanken, die Lichter der Diktion seien; er unterscheidet sogar die Distinktionen in *media*, *sub-* und *plena distinctio*, welche von den Vorfahren erfunden worden seien, damit die durch lange Diktion ermüdeten Atmungsorgane sich wieder erholen könnten.**) Es ergiebt sich hieraus, dass die Distinktionen vom h. Hieronymus auch durch Punkte bezeichnet worden waren. Derselbe giebt uns auch Aufschluss über den Ursprung des terminus „*punctum.*“ Er sagt nämlich, dass man beim Schreiben auf das Pergament zu beiden Seiten des Pergamentblattes in gleicher Höhe entweder mit Tinte oder mittelst Durchstechen mit der subula, einem pfriemartigen Instrumente, Zeichen machte, die man Punkte nannte, zwischen welchen die Linien eingeritzt wurden.***)

Der Punkt war anfangs das einzige Interpunktionszeichen für die drei verschiedenen Distinktionen, indem man ihm je nach seiner Stellung eine verschiedene Bedeutung beilegte. Stand er am letzten Buchstaben oben, so bedeutete er den Schluss der Periode und hiefs *plena distinctio*, stand er hingegen unten am letzten Buchstaben, so

---

*) d. h. Aber wie jene Interpunktion beschaffen gewesen, und ob sie beibehalten worden ist, das ist nicht bekannt.

**) Istae siquidem positurae, seu puncta, quasi quaedam viae sunt sensuum, et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt, tamquam si clarissimis expositoribus imbuantur. Prima est media, Secunda subdistinctio, Tertia plena. Quas a maioribus nostris ideo constat inventas, ut spiritus longa dictione fatigatus vires suas per spacia decreta resumeret. Cass. div. lect. cap. 15.

***) At „Puncta“, apud Scriptores infimae aetatis praesertim, dicuntur ea, quae in singularium linearum initio et fine describuntur vel subula punguntur, intra quae exarantur ipsarum linearum ductus, quos „sulcos“ vocant, quod maxime in codicibus e pergameno confectis observatur. (S. Hieronymus.)

bedeutete er den Schluss des *colum*, und hiefs *subdistinctio*, und stand er in der Mitte am letzten Buchstaben, so bedeutete er Schluss des *comma* und hiefs *media distinctio.**)

Für den Grammatiker dürfte eine solche Interpunktion ausgereicht haben, jedoch dem Sänger und Leser konnte sie nicht genügen, sie musste ihn vielmehr verwirren, indem sie nicht blofs der Anschaulichkeit ganz und gar entbehrte, sondern sogar das Gegenteil von dem andeutete, was er eigentlich thun sollte. Wenn auch Höhe und Tiefe bei den Tönen eigentlich figürliche Begriffe sind, vielleicht hergenommen von der Bewegung, welche die Kehle beim Hervorbringen verschiedener Töne macht, so waren dieselben in dieser Bedeutung schon bei den Alten im Gebrauch und sind es noch jetzt bei allen Völkern, so dass man sie als zum Wesen der Töne gehörig betrachten kann. Nun wird aber bei dieser Interpunktion die *plena distinctio*, der Schluss der Periode, bei der wir naturgemäfs die Stimme sinken lassen, durch einen höherstehenden Punkt, und umgekehrt werden die *media distinctio* und *subdistinctio*, bei denen wir die Stimme heben oder in der Schwebe halten, durch tiefer stehende Punkte bezeichnet. Es waren daher diese Punkte für den Sänger und auch für den Leser keine wahren, d. h. das Wesen der Sache bezeichnende Zeichen, welche auf einfache Weise die Stimmflexionen bei den einzelnen Distinktionen anzudeuten geeignet waren. Eine wesentliche Verbesserung erhielt die Interpunktion auf sehr einfache Weise dadurch, dass der Interpunktator, von dem wir ja wissen, dass er vor allem ein Musiker sein sollte, über den Punkt der *subdistinctio* einen an seinem untern Ende nach links verdickten Strich aufwärts zog (siehe Beilage, No. 13), und dem Punkte der *plena distinctio* nach unten einen an seinem oberen Ende nach links verdickten Strich beifügte (siehe Beilage, No. 14), ähnlich wie der Gesanglehrer dem Schüler durch räumliche Bewegung mit der Hand Hebung und Senkung der Stimme anzudeuten pflegt. Die Verdickung an den beiden Strichen konnte andeuten, von wo aus die Bewegung der Stimme anzuheben habe. Wir hätten dann in den beiden Zeichen die beiden Accente acutus und gravis; von dem acutus behauptet *P. Pothier*,

---

*) Distinctio est, ubi finitur plena sententia, et punctum ad summam litteram ponimus. Media distinctio est, ubi fere de sententia tantum superest, quantum diximus, cum tamen respirandum sit, et punctum ad mediam litteram ponimus. Subdistinctio est, ubi non multum superest de sententia, quod tamen mox inferendum sit, et punctum ad imam litteram ponimus. (Papias Ms. Biturie.)

dass er früher so gemacht worden sei*) (siehe Beilage, No. 15). Diese beiden Interpunktionszeichen fand ich in Handschriften bis ins 9. Jahrhundert hinauf. Unsere Handschrift nun beschreibt folgende Interpunktionszeichen: 1. Den punctus circumflexus (siehe Beilage, No. 16) für das Comma; 2. den punctus elevatus (siehe Beilage, No. 17) für das Colum; 3. den punctus versus (siehe Beilage, No. 18) für die Periode. Für die Frage gebraucht sie dieses Zeichen (siehe Beilage, No. 19).

1. Der punctus circumflexus, dem eine Bewegung der Stimme in dem Intervalle einer fallenden Terz, z. B. von *la* nach *fa*, oder in Noten (siehe Beilage, No. 20) beigelegt wird, entspricht in Form und Bedeutung dem Neumenzeichen *Clivis*. Den *punctus circumflexus* fand ich angewendet in mehreren Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts; jedoch erhellt seine Anwendung auch vor dieser Zeit daraus, dass die Statuta antiqua Ord. carthus. denselben erwähnen I. part. cap. 8 § 9, wo es heifst: „Exorcismus autem salis et aquae non habet in fine punctum versum sed circumflexum.“ Und weiter cap. 50: „In versibus, qui habent interrogationem et circumflexum, non incipit modus interrogationis, nisi post circumflexum.“

2. Der *punctus elevatus* mit der Flexion *la sol fa-la*, oder in Noten (siehe Beilage, No. 21), hat am Ende ein steigendes Terzenintervall, wie es auch durch das Neumenzeichen *Podatus* bezeichnet wird. Dieses Zeichen fand ich in Handschriften bis zum 9. Jahrhundert hinauf.

Anfangs hat das Zeichen mehr die Gestalt einer *Virga*, wird aber später deutliches *Podatus*-Zeichen; im 14. bis 15. Jahrhundert beginnt der Punkt sich zu verdicken, der aufwärts gehende Teil, der *Podatus*, verkürzt sich immer mehr, bis noch ein Punkt davon übrig bleibt, so dass aus diesem Zeichen unser Doppelpunkt entsteht. Für diese Metamorphose spricht auch die bei dem jetzigen Doppelpunkte gebräuchliche Stimmflexion, die mit der bei diesem Zeichen übereinstimmt. Nachträglich fand ich für diese meine Wahrnehmung auch noch ein historisches Zeugnis bei *Papias* Ms. Biturie, wo er sagt: „Cola, vel potius Colum, punctum ad mediam litteram appositum eandem apud Veteres vim habebat, quam habet apud nos duo puncta vel virgula cum puncto.**)

---

*) Man vergleiche auch, was weiter bei dem Evangelienton über die Lage der Virga gesagt wird.

**) Cola, oder besser Colum, der an die Mitte des Buchstaben gesetzte Punkt, hatte bei den Alten dieselbe Bedeutung, die bei uns der Doppelpunkt oder der Strich mit Punkt hat.

3. Der punctus versus mit der Flexion *a g g D*, oder in Noten (siehe Beilage, No. 22) hat auch schon in den ältesten Handschriften, in denen er vorkommt, mehr die ausgeprägte Form des *Clivis*, so dass er in Form und Bedeutung diesem entspricht. In einem Evangeliarium des 9. Jahrhunderts hat das Zeichen diese Gestalt (siehe Beilage, No. 23), welches jedoch an verschiedenen Stellen, an welchen zur Andeutung der Singweise von späterer Hand Neumen über den Text gesetzt worden sind, von derselben Hand in dieses Zeichen (siehe Beilage, No. 24) korrigiert worden ist, so dass es jetzt dieses Aussehen hat (siehe Beilage, No. 25). Statt des *punctus versus* steht auch häufig bloſs ein Punkt.

4. Das Zeichen für die Frage macht unsere Handschrift so (siehe Beilage, No. 26) und legt ihm die Flexion *a g f g a* bei, oder in Noten (siehe Beilage, No. 27). Für das Fragezeichen fand ich verschiedene Formen, die sich auf zwei Neumenzeichen zurückführen lassen; so in einem alten Missalfragmente dieses (siehe Beilage, No. 28), welches nichts anderes ist, als der *Porrectus* in der Bedeutung 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 Davon sind abgeleitet (siehe Beilage, No. 29). Ferner findet sich das Zeichen in dieser Form (siehe Beilage, No. 30); das ist der *Pes quassus* in der Bedeutung 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Davon sind entstanden (siehe Beilage, No. 31) u. a.

Diese Bemerkungen mögen ausreichen, den Leser zu überzeugen, dass Accent-, Neumen- und Interpunktionszeichen dieselbe Bedeutung und denselben Ursprung haben, kurz, dass es eigentlich dieselben Zeichen sind, und dass die Interpunktionszeichen in den liturgischen Büchern feststehende Tonfiguren in den einzelnen Textabschnitten andeuten. Unter Berücksichtigung dieser Thatsache dürfte es wohl gelingen, die Vortragsweise des liturgischen Recitativs nach den in den alten Handschriften durch Interpunktions- und Neumenzeichen enthaltenen Bezeichnung festzustellen, während die bisherige Forschung ohne Berücksichtigung dieser Thatsache zu dem gewünschten Ziele nicht gelangen konnte; im Gegenteil, bei noch so gewissenhafter Prüfung und Übertragung der bloſs neumierten Vortragsbezeichnung oder der als Interpunktion verwendeten Neumenzeichen, die für eine bestimmte Tonformel gesetzt sind, wurde die Zahl der Varianten vergröſsert und es sind die mannigfaltigsten Formeln zutage gefördert worden, die nie im Gebrauche gewesen waren. Wir lassen nunmehr die mehrerwähnte Abhandlung mit ihrer Übersetzung folgen.

Pergamenthandschrift No. 579 der Trier'schen Stadtbibl.; jetzige No. 1924.

Viso de sillabis videndum est de oratione, quae sic deffinitur: Oratio est comprehensio dictionum aptissime ordinatarum congruam perfectamque sententiam denumerans. Et sciendum, quod in ordine carthusiensi habentur tres pausationes sive positurae in lectura divini officii, quarum prima sic figurata (siehe Beilage, No. 32) vocatur *punctus circumflexus*, secunda sic figurata (siehe Beilage, No. 33) vocatur *punctus elevatus*, tertia, quae est in fine orationis, vocatur *versus* (siehe Beilage, No. 34). Est notandum, quod istae tres punctationes in libris correctis divini officii ordinis carthusiensis punctatis legendis in suis locis debitis collocantur. Primus punctus (siehe Beilage, No. 35) vocatur a gramaticis media distinctio, metrum sive coma. Secundus punctus (siehe Beilage, No. 36) vocatur subdistinctio, punctus sive colum, id est membrum. Tertius punctus (siehe Beilage, No. 37) vocatur plena distinctio, versus et periodus. Primus debet fieri, quando sensus orationis est incompletus. Secundus fit, quando sensus orationis est satis completus, sed aliquid bene potest addi. Tertius fit, quando oratio est totaliter completa. Verbi gratia dicendo sic: Cum inter virtutes caritas obtineat principatum, (siehe Beilage, No. 38) non est sine ipsa virtutum possessio, (siehe Beilage, No. 39) in qua est omnium illarum posita cercitudo (siehe Beilage, No. 40). Verum tamen iste modus non servatur ubique in ordine carthusiensi, sed facienda sunt puncta, sicut sunt signata in libris divini officii correctis in ordine, et non secundum voluntatem legentis. Item nota, quod coma fit, quando sententia est dependens et suspensiva, colum sive cola quando sententia est stans et perfecta sed adhuc dependere videtur; periodus vero dicitur distinctio finitiva, quando amplius sententia non dependet. Hoc viso dicendum est de oratione, quae sic dividitur: Orationum alia interrogata, ut quo vadis? alia absoluta, ut sortes currit. Si oratio sit interrogata, an habet unam distinctionem an plures. Si unam, habet in fine *punctum versum*, ut Domine quo vadis? Si habet plures distinctiones, omnes, quotquot sunt, habent *punctum circumflexum*, sed ultima semper habet *punctum versum*, qui distinguitur quod, si ultima sillaba sit gravis, non habet nisi unam notulam, ut Domine quo vadis? Si vera sit acuta, tunc habet notulam duplicem sive geminatam, ut ubi est rex? Quid tu vides, Amos? (siehe Beilage, No. 41) Item nota, quod *punctus elevatus* nunquam debet, nec potest esse in oratione interrogata post interrogationem. Item oratio interrogata perdit vim suam interrogationis, quando ponitur materialiter.

Verbi gratia: Et non dixit Jesus: Non moritur; sed: Sic eum volo manere donec veniam, quid ad te, licet quod ad te non ibi accentuatur interrogative sed absolute, et sic in consimilibus. Si vero oratio sit absoluta, id est non interrogata, hoc est duplex, an ipsa habet unam distinctionem an plures. Si unam, habet in fine *punctum versum depressum*; si plures, et hoc duplex, aut habet duas distinctiones vel tres an quattuor sive quinque et sic procedendo ultra. Si duas, prima distinctio habet *punctum elevatum*, et ultima *versum;* si tres, prima habet *punctum circumflexum*, secunda *elevatum*, tertia *versum.* Si quattuor, prima distinctio habet *elevatum*, secunda *circumflexum*, tertia *elevatum*, quarta *versum.* Si oratio habet quinque distinctiones, prima habet *circumflexum*, secunda *elevatum*, tertia *circumflexum*, quarta *elevatum*, ultima semper habet *versum;* et sic procedendo in talibus alternando, nisi quod duo puncti *elevati* sibi invicem non succedant. Et ita quod semper punctus ante ultimam distinctionem sit elevatus, nisi oratio esset interrogata, ut dictum est. Nota tamen, quod, si in una clausula sint plures parvae distinctiones per cola et comata, omnes, quotquot sint, ante penultimam possunt habere successive punctum circumflexum, dum tamen penultima elevatur, ut hic: Vigilate, state in fide, viriliter agite, confortamini; et omnia verba in caritate fiant; vel hic: Caritas non emulatur, non agit perperam, non irritatur, non cogitat malum, non gaudet super iniquitate; congaudet autem veritati (siehe Beilage, No. 42). Item nota, si distinctio sit nimis prolixa, lector poterit pausare per unum parvum punctum, quotiens voluerit, sustentans aequaliter in tono tubae. Sed caute caveat, quod hoc faciat congruenter, quoniam si taliter pausaret inter substantivum et adjectivum vel inter suppositum et appositum sibi invicem contigua insipienter ageret et reprehensibiliter haberetur et confusione dignus. Sequitur, quomodo lectiones pronuntientur in matutinis: (siehe Beilage, No. 43).

(Schluss folgt.)

Ambros fünfter Band, Geschichte der Musik.

Ediert von **Otto Kade.**

(Fortsetzung.)

Alexander Agricola ist durch das französische Lied „Comme femme“, leider ohne Text (p. 180) vertreten. Zwei Stimmen umspielen den Cantus firmus in reizend geschmeidig melodischer Weise. Warum der Herausgeber den Tenor nicht aufgelöst hat, sondern in der Originalnotierung giebt, die sich sehr wunderlich macht, trägt

wohl mehr einer gelehrten Liebhaberei Rechnung, als dem Bedürfnis, eine gut lesbare Partitur herzustellen.

Loyset Compère's „Nous sommes de l'ordre de St. Babouin" (186) ist wieder auf eine prächtige französische Volksmelodie gebaut, die abermals das lebhaft rhythmische Element hervorkehrt. Von Takt 15 ab löst sich der Satz in einen wahren kontrapunktischen Übermut auf und auch die Tenormelodie verliert ihren Zusammenhang. Leider fehlt der Text, doch ersieht man aus dem wahrhaft lustigen vierstimmigen Satz, dass es sich um drastisch komische Sachen handeln muss. Ein gut passender Text untergelegt und das Lied wird noch heute seine Wirkung nicht verfehlen.

La Alfonsina, ein dreistimmiges Lied ohne Text von *Joannes Ghiselin* beginnt sehr munter und vielversprechend, verliert sich aber weiterhin in langweilige Nörgelei.

Das schöne Land Italien wirkte auf die Niederländer wie ein erfrischender Tau; ihre Fantasie vergafs die gelehrte Verstandesarbeit und der sonnige Wiederschein ihrer Umgebung wirkte wie ein Spiegel auf die eigene Seele. Fröhlichkeit und Lebenslust zog bei ihnen ein, wenn sie sich zum weltlichen Liede wandten und sie vergafsen, dass sie Niederländer waren, um ganz Italiener zu sein. Wie ihnen das Kolorit und der leichtlebige Charakter zum Teil trefflich gelang, beweisen die von Kade mitgeteilten Lieder. Der Unterschied zwischen diesen und den echt italienischen Erzeugnissen, zu den wir jetzt gelangen, ist fast kaum bemerkbar, man müsste gerade den Einsatz- und Schluss-Akkord als Beweis anziehen, der beim Niederländer nie die Terz zeigt, während der Italiener ungeniert mit dem vollen Akkorde einsetzt. Doch auch bei *Josquin* fällt oft selbst diese letzte Schranke und nur die feinere Stimmenführung unterscheidet ihn von den sorgloseren Italienern. Auf Seite 530—536 werden 7 Frottolen mitgeteilt, von denen 5 von Italienern und 2 von Niederländern herrühren. Der Italiener wählt vorzugsweise den volleren Klang der Vierstimmigkeit, während der Niederländer den duftigeren Klang der Dreistimmigkeit vorzieht. Wenn bei den hier mitgeteilten sieben Frottolen die beiden niederländischen gegen die fünf italienischen zurückstehen, so kann dies nur an einer nicht glücklichen Wahl liegen, denn die beiden Frottolen von *Alexander Agricola* und *Francois de Layolle* sind wenig anziehend, besonders die erstere, wogegen alle fünf von Italienern herrührenden sich mit Grazie und melodisch geführter Oberstimme bewegen. Die beste Frottole ist die Seite 534 von *Giovanni Battista Zesso.* Die hübsche Volksmelodie im Tenor und hierzu die

melodische Oberstimme mit den harmonischen Füllstimmen bilden ein reizendes kleines Liedchen. Ähnlich ist die Frottole von *Paulus Scotus* p. 535 „Fallace speranza“ (nicht „O fallace speranza“ wie Anton Schmid schreibt und auch in die Bibliographie der Musiksammelwerke übergegangen ist), doch fehlt hier im Tenor die Volksmelodie und ruht die Melodieführung nur in der Oberstimme. Diese Frottole scheint so recht den eigentlichen Charakter derselben zu treffen, denn sie stimmt so ganz mit der Beschreibung überein, die der oben genannte Herr Rud. Schwartz in der Vierteljahrsschrift von ihnen giebt. Leicht geschürzt, die melodische Oberstimme harmonisch ohne große Kunst begleitet, das scheint so ihr echter Charakter zu sein. In Takt 3 und 5 würde ich *fis* statt *f* vorschlagen. Die Frottole von *Francesco d'Ana*, p. 536, hat fast einen Tanzcharakter und ist dabei in der Stimmenführung feiner gearbeitet als die von Scotus. Auch hier tritt die Oberstimme als melodieführende hervor und die dreiteilige Form, die sich deutlich markiert, würde noch mehr zur Geltung gelangen, wenn sich nicht noch ein vierter Teil anschlösse, der mehr störend als belebend wirkt, besonders da er auch in der Erfindung der schwächste ist. — „Si talor questa o quella“, aus einem Codex von 1480, ist mit *Bartholomaeus* überschrieben, p. 530. Ich glaube, dass dies kein anderer als *Tromboncino* ist. Da man bisher über das Leben desselben keine Nachricht hat, so wäre es wohl möglich, dass, wie es dort heifst, er Organist in Florenz war. Tromboncino war ein sehr geschickter und feinfühliger Komponist und das Wenige was bisher von Ambros, Kiesewetter und Guidi in Florenz veröffentlicht ist, würde der Annahme nicht widersprechen, dass obige Frottole auch von ihm sei. Man vergleiche nur die Stimmführung hier mit den anderen Frottolen von Italienern und man wird zugestehen müssen, dass die Arbeit eines tüchtigen Künstlers vorliegt. Noch ist die Frottole auf Seite 531 zu erwähnen, die einen *Alexander Florentinus* als Komponisten nennt. Sie ist so ganz anderer Art wie die übrigen und man wäre fast geneigt, sie einem Deutschen zuzuschreiben, so bieder und gewissenhaft schreitet sie einher. Das ♭ im 3. Takt würde ich vermeiden, da es die Tonart meiner Ansicht nach ohne Ursache alteriert und die Modulation nach C beeinträchtigt.

Wir kehren nun bei den deutschen Komponisten ein. Der Band zeigt eine stattliche Reihe und darunter unsere Besten, die noch bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. So lange *Heinrich Isaac* sich nicht durch seinen Geburtsschein als Niederländer ausweisen kann, so lange betrachten wir ihn als den Unsrigen, trotz Straeten u. a.

Und Herr Kade hat ganz recht daran gethan, ihn unter die Deutschen einzureihen. Fräulein Lipsius (La Mara) hat neuerdings eine Sammlung Musikerbriefe veröffentlicht und bringt darin das Dienstgelöbnis Isaac's als kaiserl. Hofkomponist, datiert: Inspruck, den 3. April 1497. (Original im Statthalterarchiv zu Innsbruck.) Er unterschreibt sich hier „Yzaac.“ Zugleich teilt sie in einer Anmerkung den Auszug aus einem späteren Dokument mit, aus welchem kund wird, dass Isaac 1515 um seine Entbindung als Hofkomponist einkam und der Kaiser Maximilian I. unter dem Datum: Inspruck, den 27. Januar 1515 schreibt: „dieweil er (Isaac) uns angezeigt, also dass er uns zu Florentz nutzer dann an unserm Hof ist*), demnach empfehlen wir Euch mit besonderm Ernst, dass ihr dem genannten Ysagkh anderthalbhundert Gulden Reinisch nichtsdestoweniger reichet und gebet und das dheins Wegs lasset.“ Warum ist gerade Isaac der einzige deutsche (?) Komponist dieser Zeit, der sich andauernd in Italien aufhält und dort gern gesehen und Anstellung findet, während weder Finck, noch Stoltzer, noch Senfl, noch irgend einer in Italien gewesen ist? Die Niederländer wurden damals für die einzige musikalische Nation gehalten. Italienische Fürsten, weltlichen und geistlichen Standes, reiche Privatleute, die sich Kapellen hielten, bezogen von den Singknaben ab bis zum Kapellmeister hinauf alle Kapellmitglieder aus den Niederlanden. Selbst die eigenen Landsleute mussten zurückstehen oder erhielten nur untergeordnete Posten. Die deutschen Komponisten waren gar nicht gesucht. Finck war am polnischen Hofe, Stoltzer am ungarischen, Hoffheimer am Wiener, Senfl anfänglich am kaiserlichen, später am Münchner Hofe. Warum fand gerade *Isaac* in Italien Anerkennung und Stellung und konnte sich sogar mit einem *Josquin* in eine Reihe stellen?**) Diese Wahrnehmung bringt meine Zuversicht in betreff Isaac's deutscher Nationalität gewaltig ins Schwanken. Doch wie gesagt, vorläufig ist er in unseren Augen ein Deutscher und seine deutschen Lieder werden ihm stets unter den Deutschen einen Platz erhalten. Obige Dokumente in La Mara's Briefsammlung wirft aber auch auf den Schüler Isaac's, *Ludwig Senfl*, Streiflichter, die einige Klarheit in das Leben desselben bringen. Senfl wurde nämlich, nach

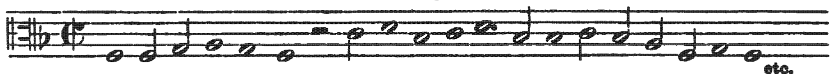
---

*) Isaac war schon in früheren Jahren, als er in Italien lebte, kaiserl. Geschäftsträger am Hofe Lorenzo in Florenz (nach Ambros archival. Studien).

**) In den M. f. M. ist Bd. 17 p. 24 eine Nachricht aus Ferrara über Isaac mitgeteilt, der aber das Datum fehlt. Nach der Kenntnisnahme obiger Aktenstücke aus dem Innsbrucker Statthalterarchiv ist kein Zweifel, dass jener italienische Aufenthalt in seine jüngeren Tage fiel.

authentischen Aussagen, der Nachfolger Isaac's. Man nahm bisher stets das Jahr 1518 an, in welchem Isaac gestorben sein soll und zwar als Hofkomponist in Wien. Diese Annahme wird nun hinfällig und Senfl ist daher schon im Jahre 1515 in Innsbruck der Nachfolger Isaac's als Hofkomponist geworden. (Siehe Publikation Bd. 4 in 8⁰ p. 60 und p. 67 ff.)

„Donna di dentro" von *Isaac*, p. 351, ist ein echt niederländisches Kunststückchen, in dem er die Melodieen von drei Liedern verwertet und imitatorisch verwebt. Der Tenor singt das Lied „Fortuna d'un gran tempo", Bass und Contratenor die Melodie zu „Dammene un pocho." Herr Kade irrt, wenn er die Melodie „Fortuna d'un gran tempo" für die „berühmte" hält. Die so oft verwendete ist die über den Text „Fortuna desperata" und heifst verkürzt:



Obrecht 1503. Josquin 1539. Ott 1534, No. 30, 100 und 121. In den Mss. von Kleber (B. Berlin) dreimal und Hofbibl. Wien 18810 dreimal verwendet.

Eine andere „Fortuna plerumque" kommt im Ott 1534, No. 108, vor, sie heifst:



Die vorliegende Melodie „Fortuna d'un gran tempe" lautet aber:



(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

A. E. M. Grétry. Collection complète des oeuvres de Grétry publiée par le Gouvernement belge.

I. Livraison *Richard Coeur-de-Lion*, Opéra-comique en 3 actes. XXII und 261 Seiten Partitur, mit Grétry's Portrait.

II. Livr. *Lucile*, Comédie en un acte, mêlée d'ariettes. XXII und 145 Seiten.

III. Livr. *Céphale et Procris*, Ballet héroïque en 3 actes. XXVII und 441 Seiten.

IV. Livr. Morceaux inédits de *Céphale et Procris*. V und 133 Seiten.

V. Livr. *Les Méprises par Ressemblance*, Comédie en 3 actes mêlée d'ariettes.

Leipzig et Bruxelles, Breitkopf & Haertel. (Subscriptionspreis à Bd. 14 M.)

Andre-Ernest-Modeste Grétry, geb. den 8. Februar 1741 in Lüttich, gest. 24. September 1813 in Montmorency bei Paris, erlangte bereits 1769 durch seine Oper „Le tableau parlant" einen populären Ruf, war also dem Datum der Oper nach Mozart's Zeitgenosse. Mit ihm hat er die leichte flüssige Erfindungsgabe, das heitere musikalische Temperament, selbst oft die Art und Weise sich auszudrücken gemein, nur mit dem Unterschiede, dass *Mozart* sich bis zur höchsten Genialität emporschwang und das Gemüt bis ins Innerste zu erschüttern imstande war, während Grétry immer der leichte, geschwätzige, oberflächliche Komponist blieb, dem Balletmusik am besten gelang. Wenn man in seinen Essais sur la musique die Ansichten über dramatische Musik liest, die denen Gluck's sehr verwandt sind, und damit seine Finale in Vergleich zieht — von den paar Recitativen gar nicht zu sprechen, die gegen die Anzahl der Arien kaum in betracht kommen — so denkt man unwillkürlich an Demetrius Worte in Shakespeare's Sommernachtstraum, die er dem zum Löwen verkleideten Handwerker Schnock zuruft: Gut gebrüllt, Löwe! Grétry arbeitet mit den denkbar einfachsten Mitteln: seine Harmonie geht selten über die Dreistimmigkeit hinaus, die Modulation nicht über die Dominante, kontrapunktische Gewandtheit sind unbekannte Fertigkeiten, daher die Ensemblesätze nur äußerlich vorhanden, denn das Unisono und der einfachste harmonische Apparat vertritt dessen Stelle. Eine Partitur von 20 Systemen, von denen 11 auf die Singstimmen kommen, kennen nur eine vielfach besetzte Oberstimme nebst Bass, wozu die 2. Violinen und Hörner die Füllstimmen liefern. Der naive Ausdruck herrscht vor und prickelnde Lustigkeit ist der Ersatz für alles andere Wünschenswerte. Und doch liegt ein Etwas in der Erfindung, was anziehend und bestechend ist und den Künstler von Gottes Gnaden charakterisiert, wenn auch in anderer Weise als nach deutschem Maßstab gemessen. Wer Offenbach's beste Erzeugnisse kennt, z. B. den Orpheus in der Unterwelt, der hat den modernisierten Grétry vor sich. — Die Herausgeber, die Herren Gevaert, Fétis, Victor Wilder und Marmontel haben sich ihrer Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit, Genauigkeit und Gründlichkeit unterzogen. Die Vorworte geben Zeugnis von ihren sorgsamen Untersuchungen und die Partituren sind korrekt und originalgetreu hergestellt.

Heinrich Schütz. Sämmtliche Werke, herausgegeben von *Philipp Spitta*, 2. Bd. Psalmen Davids sampt etlichen Moteten vnd Concerten mit 8 und mehr Stimmen. Dresden 1619. 1. Abtheilung No. 1—13. Leipzig, Breitkopf & Haertel. Subscriptionspreis à Bd. 17 Mk. Fol. XVIII, 3 Vorbll. und 213 Seiten Partitur.

Es ist wohl keiner der deutschen Komponisten des 17. Jahrh. so geeignet, ein Bild des damaligen Standes der Musikausübung zu geben, als Schütz, da er die Leistungen der Italiener, die damals an der Spitze der Civilisation voran schritten, mit denen der Deutschen zu verbinden verstand.

Eine treffliche charakteristische Deklamation des Textes, lebendige Auffassung der Situation, Mannigfaltigkeit der musikalischen Ausdrucksweise, Gewandtheit in den einfachen kontrapunktischen Formen sind die Kennzeichen seines Stiles. Trotzdem die Psalmen noch in die Jugendzeit Sch.'s fallen, zeigen sie uns doch bereits den ganzen Mann, der sich die musikalische Form in der mannigfachsten Weise unterthan zu machen weifs und seine Ideen zum vollkommenen Ausdruck bringt. Schon die ersten 13 Psalmen von den 26, welche die Sammlung enthält, zeigen uns die verschiedenartigste Behandlung: Doppelchor mit Instrumentalchor, Sologesang mit Chor, begleitet von der Orgel oder Klavier, oder Doppelchor mit beziffertem Bass. Ich mache z. B. auf den Psalm 84 „*Wie lieblich sind deine Wohnunge*" aufmerksam, der ganz besonders uns zeigt, wie trefflich Schütz den italienisch dramatischen Stil mit deutscher Gründlichkeit in Behandlung des Satzes zu verbinden versteht. Einen grofsartigen Eindruck macht gleich der erste Chor, Psalm 110 „*Der Herr sprach zu meinem Herren.*" In der Besetzung der Instrumente bei einer heutigen Aufführung wird man sich an die Vorschriften Schütz's, der hauptsächlich Blechinstrumente haben will, nicht allzustreng kehren dürfen, da unsere heutigen Blechinstrumente zu tief stehen, und ihr Klang in der Höhe zu schneidend ist. Ein Streichquartett mit Holzbläser verstärkt und abwechselnd von Posaunen und Trompeten unterbrochen, wird der heutigen Klangfarbe unseres Orchesters gemäfs am meisten entsprechen. — Die Herausgabe ist mit der peinlichsten Sorgfalt ausgeführt und Herr Spitta hält sich selbst an Äufserlichkeiten alter Gebräuche, wie z. B. die Verwendung von ♯ und ♭ als Auflösungszeichen, selbst die sinnlose Verwendung der Taktstriche im Originaldruck des Bassus continuus hat ihn zur Nachahmung angeregt. Wer den Taktstrich in Partituren nur als Hilfsmittel zur leichteren Übersicht betrachtet, und das ist doch sein ureigentlicher Sinn, dem wird er nie als „Verhaue" erscheinen. Weit eher könnte man sie damit bezeichnen, wenn sie nach längerem Fehlen mitten in die Periode fallen, wie Seite 105, 145, 155. Für den Herausgeber alter Musik ist die stete Prüfung zwischen Nebensächlichem und Unwesentlichem oft unpraktischem Gebrauch der Notenschrift und wieder charakteristischen Merkmalen der älteren Musikausübung eine wichtige und oft schwer zu entscheidende Aufgabe. Mit Unwesentlichem und unpraktischen alten längst abgeschafften Gebräuchen unsere vortreffliche Notenschrift wieder zu beschweren, hat mit einer gewissenhaften Edition wohl nichts zu thun. Dazu rechne ich die unaufgelösten Ligaturen, die Winterfeld sogar, wenn sie über den Taktstrich reichen, auf den Taktstrich selbst setzt und da, wo man sie lesen soll, nur weifse Flecke zu sehen sind, oder ganze Taktnoten statt an den Anfang, wo man sie lesen will, mitten in den Takt zu setzen, oder den Punkt an einer Note, wenn er hinter den Taktstrich fällt, von der Note zu trennen und allein hinter den Taktstrich stellen, u. a. m. Schliefslich scheitert der Herausgeber doch an den heutigen Noten selbst, die einst eckig, heute rund sind. Warum also das Eine in die heute gebräuchliche Weise ändern und das Andere beibehalten?

Mitteilungen.

* In der Briefsammlung der La Mara (Lpz. 1886) befindet sich im 1. Bde. p. 63 ein Brief *Frescobaldi's*, gez. Mailand den 29. Juli 1608, in dem er einem unbekannten Adressaten verspricht, der ihn schon mehrere Male um Veröffentlichung seiner Kompositionen gemahnt hatte, seine Schuld bald abzutragen und sagt (in deutscher Übersetznng) „wenn ich noch im Rückstande mit jener meiner Schuld an Sie, nämlich mit meinem Wunsche bin, mich bekannt zu machen und der Meinung jener allwissenden Musiker zu begegnen, indem ich ihnen durch meine Werke den klarsten Beweis meines Wissens gebe. Ich werde allen Fleiſs anwenden, dass dieses Werk zum Drucke kommt und eiligst bestrebt sein, den Befehl Ew. Gnaden auszuführen.“ Nach diesem Wortlaute zu schlieſsen, kann es nur das erste veröffentlichte Werk Frescobaldi's betreffen, da aber die 5stimmigen Madrigale von 1608 immer noch unbekannt sind und deren Existenz daher angezweifelt werden kann, so ersehen wir doch wenigstens aus diesem Briefe, dass es F. 1608 mit der Drucklegung eines seiner Werke Ernst war.

* Durch eine fortgesetzte Korrespondenz mit der Bibliothèque Publique zu Dijon bin ich nun doch in den Besitz des Gedichtes „Fors seulement“ gelangt und teile es hier mit. Ms. No. 295, Fol. 28 verso.

Okeghem.

Fors seulement l'actente que je meure / En mon las cueur nul espoir ne demeure / Car mon malheur si tresfort me tourmente / qu' il n'est douleur que pour vous je ne sente / pour ce que suis de vous perdre bien seure.

Vostre rigueur tellement m'y queurt feure (fevre)
Qu'en ce parti il fault que je m' asseure
Dont je n'ay bien qui en riens me contente.

Mon desconfort toute seule je pleure
En maudisant sur ma foy à toute heure
Ma bauté qui tant m'a fait dolente
Las que je suis de vivre mal contente
Quant de par vous n'ay riens qui me demeure.

Zum ersten Absatze schreibt mir der Herr Bibliothekar zur Seite „partie notée“ zur zweiten und dritten „partie non notée“, dann fügt er noch bei „Fol. 29 recto befindet sich der Tenor nur mit den zwei Anfangsworten und der Contratenor ganz ohne Text.“ Welche Stimmen sich aber auf Fol. 28 v. befinden und ob der Text selbständig eingetragen oder unter eine Stimme gelegt ist, das erfährt man nicht. Auch die Mitteilung des Tenors habe ich noch nicht erreichen können. *E.*

* Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins. Im Auftrage des Vorstandes verfasst von *Emil Bohn*. Breslau. Julius Hainauer. 1887. In gr. 8°, 58 Seiten. Eine recht anregend geschriebene Abhandlung mit den üblichen alphabetischen und systematischen Verzeichnissen. Über den ersten Dirigenten und Mitbegründer des Vereins, Dr. *Leopold Damrosch*, kann ich eine Berichtigung aus sicherster Quelle geben. Damrosch verlieſs das Studium der Medicin schon vor dem Staatsexamen und verscherzte sich dadurch die Unterstützung seiner Eltern. Nahrungssorgen waren die bittersten Begleiter seiner Kunstbahn und

erst in Amerika lernte er das Leben ohne Geldsorgen kennen. Ich selbst war zur Zeit seines Umsattelns zur Musik befreundet mit ihm und habe in der ersten Zeit seiner jungfräulichen Kunstbegeisterung fast täglich mit ihm verkehrt. *E.*

* Dr. Riemann's Musik-Lexikon, 3. Auflage, ist bis zum Worte „Haupt“ gelangt und umfasst bereits 400 Seiten, gegen 372 in den früheren.

* Eine Anfrage: Wer kennt das Druckerzeichen eines Venedigers von 1546: Eine Art Drache ohne Flügel, mit Schnabelkopf, eine Krone darüber schwebend, und geringeltem langen Schwanze in hell aufzüngelnden Flammen liegend. Also ein Phönix. Giebt es ein Werk mit alten Buchdruckerzeichen resp. Wappen? Anton Schmid bringt im Petrucci nur die Wappen von *Petrucci* (Fig. 5), 2 von *Jacopo Antonio Junta* (*Zunta*) in Florenz (Fig. 6, 7), *Antonio Blado* in Rom (Fig. 8), *Antonio Gardane* in Venedig (Fig. 9), 4 von *Girolamo* (Hieronymus) *Scotto*, der sich der Druckerzeichen des Ottaviano Scotto aus Monza bediente, daher die Buchstaben O. S. M. (Fig. 10—13), (Fig. 14 stellt kein Buchdruckerzeichen, sondern das Wappen eines gewissen Raynaldo Dadda dar), 2 von *Melchior Kriesstein* in Augsburg (Fig. 16, 17), *Jacques Moderne* in Löwen (Fig. 19), *Jean de Channay* in Avignon (Fig. 18) und das gemeinsame Druckerzeichen der *Joh. de Buglhat* (Schmid schreibt fälschlich Bulgat), *H. de Campis* und *Ant. Hucher* (Fig 15, Schmid p. 155 sagt fälschlich Fig. 14). Außerdem *M. f. M.*, Bd. 9, p. 30 das Druckerzeichen *Peter Schöffer*'s von 1513 und Bd. 3, p. 81 und 83, werden die Druckerzeichen (?) des *Marcolini da Forli* zu Venedig beschrieben. In der neuen Ausgabe des Liederbuches von *Erhart Oeglin* von 1512 (Publikation Bd. 9) befindet sich auf den beigegebenen Abbildungen auch das Druckerzeichen desselben: ein Anker auf schwarzem Grunde mit den Buchstaben *E. Ö.* Weitere Mitteilungen wären sehr erwünscht.

* *List & Franke* in Leipzig. Verzeichnis einer wertvollen Sammlung theoretischer (historischer und biographischer) Werke über Musik, nebst einem Anhange von Schriften über das Theater. No. 185. 1887.

* Katalog Nr. 10 des antiquarischen Bücherlagers von *Gilhofer & Ranschburg* in Wien. 1. Bognergasse No. 2. Außer modernen Werken über Musik und Musikalien ist das bereits in No. 11, 1886, der M. f. M. besprochene Lautenbuch Gerle's von 1533, Hugo von Reutlingen's Flores musice, 1488, Luscinii Musurgia 1536 u. a. zum Verkauf angezeigt.

Quittung über eingegangene Zahlungen für Publikation und Monatshefte für 1887 von den Herren A. Asher & Co., Pfarrer A. Auberlen, Kaplan W. Bäumker, C. F. Blanc, Dr. E. Bohn, Dr. Braune, C. Dangler, Alfr. Dörffel, Prof. Faißt, Musikd. Friese, J. E. Habert, Direkt. Israel, Prof. Dr. Köstlin, O. Koller, P. U. Kornmüller, Prof. A. Kraus figlio, Emil Krause, Frl. von Miltitz, Dir. M. Nachtmann, Frl. Hort. Panum, Dr. G. Piber, A. Quantz, E. J. Richter, Ad. Ruthardt, Prof. Dr. Schell, Joh. Schreyer, Landgerichtsr. Schurig, J. A. Sillem, Fr. Z. Skuhersky, Prof. Dr. H. Sommer, K. Univ.-Bibl. in Straßburg, Prof. Stockhausen, W. Tappert, Pfarrer L. Unterkreuter, Em. Vogel, G. Voigt, Prof. R. Wagener, Musikd. v. Wasielewski, Direkt. E. Werra, Direkt. J. Wüst. Die auf Quittung gezahlten Beiträge sind hier nicht genannt. Templin den 1. März 1887. *Eitner.*

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.

Von **P. Bohn.**

(Schluss.)

Lectiones in matutinis leguntur per tubam de a la mi re et habent circumflexum: *la fa,* elevatum: *la sol fa la la,* quando ultima gravatur, *vel* la sol fa la, quando ultima acuitur. Et habent finem, id est versum la sol sol re, quando ultima gravatur, vel la sol (siehe Beilage, No. 44), quando ultima acuitur, ut David etc. Tamen si oratio sit interrogata, habet versum *la sol fa sol la* sive ultima sit gravis sive acuta; hoc tamen notato, quod si ultima sillaba sit acuta, ipsa ultima sillaba habet duas ultimas notas ligatas sub se, scilicet *sol la* (siehe Beilage, No. 45). Et sciendum, quod ad modum lectionis in matutinis leguntur benedictiones cereorum, cinerum et ramorum et orationes, quae istas benedictiones sequuntur, lectio mensae, evangelii mandati, lectio post nonam in claustro, orationes super novitium, exorcismus salis et aquae cum suis orationibus, capitula omnia, versus Suscipe me etc., epistolae in nudo officio, omnes orationes, quas submissa voce dicimus ad horas, lectiones et orationes pro defunctis, lectiones ad missam et omnes orationes, quas in conventu submissa voce dicimus; hoc excepto, quod lectiones pro defunctis, lectiones in matutinis tribus diebus ante pascha, lectiones in missa finiuntur in *ut,*

ut: *re mi re ut,* quando ultima sillaba gravatur, vel in *re,* ut: *re mi re* (siehe Beilage, No. 46), quando acuitur. Item finis exorcismi non habet versum sed circumflexum, sicut et conclusiones omnium orationum submissa voce dicendarum et sequens Benedicamus Domino. Et nota, quod, si inveniantur pauciores quam notae supradictae requirunt, debent accipi ultimae notae ad numerum principum sillabarum, in quibus sillabis pluries duae breves pro una longa computantur, ut pertinebit. Sciendum etiam, quod collectae de missa, de laudibus et vesperis, quae quandoque alta voce dici debent, habent elevatum, ubi lectiones habent circumflexum et econverso. Et ideo quando dici debent submissa voce seu submisse, debent puncta scripta mutari id est fieri de elevato circumflexus et de circumflexo elevatus, et finis orationis debet habere versum; sed finis conclusionis semper habet in talibus circumflexum.*) Notandum praeterea, quod per tubam de *c f fa* ut pronuntiantur preces ad omnes horas, ad pretiosa post primam, ad gratias seddendas. Item psalmodia pro defunctis et alias submissa voce dicenda. Item responsoria et versiculi pro defunctis, benedictiones in matutinis ad confessionem missae, ad inductionem et professionem faciendam novitio et ad cetera submissa voce in conventu dicenda, sive sint versiculi sive antiphonae; incipit tuba in *c f fa ut* et habent omnia talia in fine circumflexum semiditonum in *fa re,* si ultima sit gravis. Si vero sit acuta, habet circumflexum semitonium in *fa mi.* Tamen in istis orationes pronuntiantur sicut in matutinis' excepto quod finis conclusionis habet circumflexum semiditonum pro diatessaron, in *fa re* pro *sol re* (siehe Beilage, No. 47). Item pater noster in vesperis et laudibus pronuntiatur sicut lectiones in matutinis excepto, quod in fine habet circumflexum semiditonum in *fa re* (siehe Beilage, No. 48) dicendo: Et ne nos in ducas in tentationem. Item sciendum, quod tubae epistolarum et evangeliorum et orationum in missa incipiunt et sunt in *a la mi re* per la sicut prius. Isti versus sequentes ostendunt octo tonos cum tubis suis in responsoriis cum versibus suis (siehe Beilage, No. 49).

Übersetzung der Abhandlung.

Nachdem wir die Silben einer Betrachtung unterzogen haben, wäre der Satz und dessen Vortrag ins Auge zu fassen. Der Satz wird so erklärt: Er ist die Verknüpfung passend geordneter Worte, welche

---

*) Unter conclusio (Schluss) ist die Schlussformel: Per Christum dominum nostrum etc. zu verstehen.

einen passenden und vollkommenen Sinn angiebt. Es ist zu wissen, dass im Kartäuserorden drei Pausationen oder Posituren beim Lesen des göttlichen Offiziums beachtet werden, deren erste so bezeichnet wird (siehe Beilage, No. 50) und *punctus circumflexus* heifst; die zweite wird so bezeichnet (siehe Beilage, No. 51) und heifst *punctus elevatus*; die dritte, am Ende des Satzes. heifst *punctus versus* (siehe Beilage, No. 52). Zu bemerken ist, dass diese drei Punktationen in den durch Interpunktion korrigierten Büchern des göttlichen Offiziums des Kartäuserordens an den passenden Stellen bezeichnet sind. Der erste Punkt wird von den Grammatikern die mittlere Distinktion, Metrum oder Comma genannt; der zweite Punkt wird untere Distinktion, Punkt oder Colum, d. i. Glied, und der dritte Punkt wird volle Distinktion, Vers und Periode genannt. Der erste Punkt ist zu setzen, wenn der Sinn des Satzes unvollständig ist; der zweite ist zu setzen, wenn der Sinn des Satzes zwar vollständig ist, jedoch gut etwas zugefügt werden kann; der dritte Punkt ist zu setzen, wenn der Satz durchaus vollständig ist. Z. B. Wenn unter den Tugenden die Liebe den Vorrang behauptet (Comma), so ist ohne dieselbe kein Besitz der Tugenden (Colum), in welcher alle jene enthalten sind (Punkt). Jedoch dieser Modus wird nicht überall im Kartäuserorden beachtet, aber es sind die Punkte zu machen, wie sie bezeichnet sind in den korrigierten Büchern des göttlichen Offiziums für den Orden, und nicht nach dem Gutbefinden des Lesers. Ebenso ist zu merken, dass das Comma gesetzt wird, wenn der Sinn abhängig und unbestimmt ist, das Colum, wenn der Sinn feststehend und vollkommen ist, aber bis dahin noch abhängig zu sein scheint; Periode aber wird die Schlussdistinktion genannt, wenn der Sinn nicht weiter abhängig ist.

Jetzt ist zu sprechen über den Vortrag des Satzes, wobei zu unterscheiden ist, ob der Satz ein Fragesatz ist, wie: *quo vadis?* oder ein Aussagesatz, wie: *sortes currit.* Ist er ein Fragesatz, so kommt es darauf an, ob er eine Distinktion hat oder mehrere. Hat er eine, so hat er am Ende den *punctus versus,* wie: *Domine, quo vadis?* Hat er aber mehrere Distinktionen, so haben alle, wie viele es deren auch sind, den *punctus circumflexus,* aber die letzte hat immer den *punctus versus,* wobei zu unterscheiden ist, dass, wenn die letzte Silbe betont ist, sie nur eine Note hat, wie: *Domine, quo vadis?* wenn sie aber betont wird, dann hat sie zwei Noten, wie: *ubi est rex? Quid, tu vides Amos?* Ebenso bemerke, dass der *punctus elevatus* in einem Fragesatze niemals stehen darf und auch nicht stehen kann nach der Frage. Ebenso verliert der Fragesatz die

Bedeutung der Frage, wenn sie dem Inhalte nach angegeben wird; z. B. Et non dixit ei Jesus, non moritur, sed: Sic eum volo manere, donec veniam, quid ad te, so wird dieses quid ad te hier nicht fragend, sondern absolut accentuiert; und so in ähnlichen Fällen. Ist aber der Satz ein Aussagesatz, so ist zweierlei zu unterscheiden, nämlich, ob er eine Distinktion hat oder mehrere. Hat er eine, so hat er am Ende den *punctus versus depressus*; hat er mehrere, so hat er deren zwei, drei, vier, fünf oder sechs u. s. w. Hat er zwei, so hat die erste Distinktion den *punctus elevatus* und die letzte den *punctus versus;* hat er drei, so hat die erste den *punctus circumflexus*, die zweite den *punctus elevatus* und die dritte den *punctus versus;* wenn vier, so hat die erste Distinktion den *punctus elevatus*, die zweite den *punctus circumflexus,* die dritte den *punctus elevatus,* die vierte den *punctus versus.* Hat der Satz fünf Distinktionen, so hat die erste den *circumflexus,* die zweite den *elevatus,* die dritte den *circumflexus*, die vierte den *elevatus*, die letzte den *versus;* u. s. w. ist in solchen abzuwechseln, nur dass zwei *puncti elevati* sich nicht nach einander folgen und der punctus vor der letzten Distinktion immer ein *elevatus* sei, wenn nicht, wie schon gesagt, der Satz ein Fragesatz ist. Wenn jedoch in einer Clausel mehrere kleine Distinktionen sind durch Cola und Commata, so können alle, so viele ihrer auch sind, vor der letzten nach einander folgend den circumflexus haben, während jedoch die vorletzte den elavatus hat, wie hier: Vigilate, state in fide, viriliter agite, confortamini, et omnia verba in caritate fiant. Oder: Caritas non emulatur, non agit perperam non irritatur, non cogitat malum, non gaudet super iniquitate, congaudet autem veritati (siehe Beilage, No. 53). Desgleichen bemerke, dass, wenn eine Distinktion gar zu lang ist, der Leser durch einen kleinen Punkt pausieren kann, so oft er will, gleichmäfsig aushaltend auf der Dominante. Jedoch möge er dieses passend thun, weil, wenn er pausierte zwischen Substantiv und Adjektiv oder zwischen Subjekt und Prädikat, er fast thöricht und tadelnswert handeln und einer Rüge wert erscheinen würde.

Es folgt, wie die Lektionen vorgetragen werden in der Matutin. (Notenbeispiel). Die Lektionen werden in der Matutin gelesen auf dem Tone a la mi re und haben sie den *circumflexus la fa*, den *elevatus la sol fa la la*, wenn die letzte Silbe nicht betont wird, oder *la sol fa la* (siehe Beilage, No. 54), wenn die letzte Silbe betont wird, und sie haben den *versus la sol sol re*, wenn die letzte Silbe eine unbetonte ist, oder *la sol* (siehe Beilage, No. 55), wenn die letzte

Silbe eine betonte ist, wie David etc. Jedoch, wenn der Satz ein Fragesatz ist, hat er den *punctus versus* mit *la sol fa sol la* (siehe Beilage, No. 56), es sei die letzte Silbe eine betonte oder nicht, nur mit dem Bemerken, dass, wenn die letzte Silbe eine betonte ist, sie zuletzt zwei verbundene Noten hat, nämlich sol la. Auch ist zu bemerken, dass nach dieser Weise die Matutin zu lesen auch gelesen werden die Segnung des Wachses, der Asche, der Palmen und die Orationen, welche diesen Segnungen folgen, das Evangelium bei Tische, die Lectio nach der None im Kloster, die Orationen über einen Novizen, Segnung des Weihwassers mit ihren Orationen, alle Kapitel, der Vers *Suscipe me*, die Epistel im gewöhnlichen Offizium, alle Orationen, welche wir leise zu den Horen sprechen, die Lektionen und Orationen *pro defunctis*, die Lektionen bei der Messe und alle Orationen, welche wir im Konvente leise sprechen, mit der Ausnahme, dass die Lektionen *pro defunctis*, die Lektionen in der Matutin an den drei Tagen vor Ostern, die Lektionen in der Messe mit *ut* geschlossen werden, wie: *re mi re ut*, wenn die letzte Silbe unbetont ist, oder in *re*, wie: *re mi re*, wenn die letzte Silbe betont wird. Ebenso hat das Ende des *Exorcismus* nicht den *versus*, sondern den *circumflexus*, wie auch die Schlüsse aller Orationen, welche leise zu sprechen sind, und das nachfolgende „Benedicamus Domino". Auch bemerke, dass, wenn weniger Silben, als die obengenannten Noten erfordern, gefunden werden, müssen die letzten Noten auf die Zahl der Hauptsilben genommen worden, wie das sich thun lässt. Die Kollekten der Messe, der Laudes und Vesper, welche zuweilen mit erhobener Stimme vorgetragen werden müssen, haben den *punctus elevatus*, wo die Lektionen den *circumflexus* haben, und umgekehrt. Wenn sie daher leise zu sprechen sind, so müssen die geschriebenen Punkte verändert werden, d. i. aus dem *elevatus* entsteht der *circumflexus* und aus dem *circumflexus* der *elevatus*, und das Ende der Oration muss den *versus* haben; aber das Ende des Schlusses hat in solchen Fällen immer den *circumflexus*. Aufserdem ist zu beachten, dass durch die Tuba (Dominante) von *c f fa ut* vorgetragen werden die Gebete zu allen Horen, das *Pretiosa* in der Prim, die Danksagungen, die Psalmodie *pro defunctis* und anderes, was leise zu sprechen ist, dann die Responsorien und Versikel *pro defunctis*, die Benediktionen in der Matutin, das *Confiteor* in der Messe, die Gebete bei der Einführung und Professablegung eines Novizen und alles Übrige, was im Konvente leise zu sprechen ist, seien es Versikel oder Antiphonen, es beginnt die Tuba in *c f fa ut*, und haben alle

solche am Ende den circumflexus, die kleine Terz fa re, wenn die letzte Silbe unbetont ist; wenn sie aber zu betonen ist, hat sie den *circumflexus* mit dem Halbton, fa mi. Jedoch in diesen Fällen werden die Orationen vorgetragen, wie in der Matutin, mit der Ausnahme, dass das Ende des Schlusses den circumflexus hat mit der kleinen Terz fa re, statt der Quarte sol re. Ebenso wird das „Pater noster" in der Vesper und in den Laudes vorgetragen, wie die Lektionen in der Matutin, mit der Ausnahme, dass es den *circumflexus* hat in der kleinen Terz *fa re* bei den Worten: Et ne nos in ducas in tentationem. Die Tuben der Episteln und Evangelien und Orationen in der Messe beginnen und halten sich in *a la mi re* mit der Dominante la, wie früher bemerkt. Die folgenden Verse zeigen die acht Töne mit ihren Dominanten in den Responsorien und ihren Versikeln.

Eine besondere Eigentümlichkeit, die aber zugleich auf ein hohes Alter dieser Singweise hindeutet, finde ich darin, dass der Recitationston auf *a*, dem mittlern Ton des normalen Stimmumfangs, der *mese* der Alten, liegt, und von diesem aus die Stimmflexionen in ganzen Tönen hervorgebracht werden. Als man später die Dominante, oder die Tuben, auf *c* verlegte, konnte der *punctus versus* ohne Veränderung der Tonstufen, wegen der Relation *h f*, die ursprüngliche Flexion, bestehend aus den seiner Natur so sehr zusagenden zwei fallenden Tonfortschreitungen, der grofsen Sekunde und reinen Quarte, nicht mehr erhalten, von woher sich dann auch die verschiedenen Varianten für diese Flexion herleiten lassen. *P. Pothier* führt in seinem so lehrreichen Buche über den gregorischen Choral folgende Varianten des punctus versus an (siehe Beilage, No. 57). Auch der Gesang der Passion, welcher ursprünglich ganz nach dem Evangelienton vorgetragen wurde, hat in seiner neuern Form in der Partie des Evangelisten noch die Schlüsse des Lektionstones, die auch nur Veränderungen des ursprünglichen *punctus versus* sind. Eine ganze Anzahl dieser Schlussformen findet der Leser zusammengestellt im Gregoriusblatt Jahrgang 6, No. 3. Auch die Melodie des Confiteor weiset folgenden Schluss auf (siehe Beilage, No. 58). Elias Salomon führt in seiner Sententia artis musicae bei *Gerbert* III. S. 49 das Jube domine benedicere nach dem Modus legendi Gallicorum und ebenso nach dem Modus legendi monachorum in dieser Singweise an, wobei er die Beisetzung des b-molle missbilligt; indem dadurch die Lesungen dem V. Tone angehören würden. Derselbe sagt dann ferner S. 40: Ein Gesang, welcher nicht in der wahren Regel des Tones beginnt und auch nicht gleichsam in seinem gröfseren Teile geschlossen

wird, entfernt sich von der Natur der Töne, wie das Jube domine benedicere und ein grofser Teil der Lesung der Mönche, welche sie singend vortragen in der Matutin, wie die Lektionen" etc. Und etwas weiter beantwortet er die Frage, auf welche Weise Episteln und Evangelien, welche in a beginnen und in G oder in a schliefsen, dem ersten Tone angehören könnten, so: „Die können und müssen auf dieselbe Weise dem ersten Tone angehören, wie der Vers *Gloria patri* desselben Tones und der Vers *Laverunt stolas suas*, weil sie so gesungen werden in *G* und in *a*, wie das *Gloria patri*, und *laverunt*". Man sieht, *Elias Salomon* teilt die Singweise dem I. Modus zu, dessen Dominante bekanntlich *a* ist.

In nachfolgendem will ich noch beifügen, was ich über die Vortragsweise der Episteln und Evangelien etc. in alten Handschriften gefunden habe.

Wie aus der vorhergehenden Kartäuser-Handschrift ersichtlich ist, wurden Episteln und Evangelien auch nach dem Orationstone vorgetragen und Epistolarien aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert habe ich mehrere gesehen, welche die Vortragsweise durch die für den Orationston gebräuchliche Bezeichnung angeben; jedoch insgemein besteht für Episteln und Evangelien auch eine besondere Vortragsweise, welche hier zu untersuchen wäre. Indem die Episteln und die Evangelien als Interpunktion nur das *colon*, den *punctus versus*, das Fragezeichen, und in längeren Distinktionen den Punkt haben, bei welchem keine Stimmflexion, sondern nur eine Pause zu machen ist, so wären mit Hinzurechnung des Schlusses vier Tonformeln für jede Gattung nachzuweisen. Ich werde das in der Weise versuchen, dass ich die Vortragsweise nach blofs numerierten Handschriften angebe und dann, soweit mir das Material zu Gebote steht, dasselbe Beispiel in guidonischer Notierung beifüge.

Der Epistelton.

Als Vergleichungsmittel führe ich an ein Epistolar aus dem 15. Jahrh., das einst dem aufserhalb der Stadt gelegenen Benediktinerkloster St. Maximin gehörte und sich jetzt in der Stadtbibl. befindet, und ein Epistolar aus dem 12. Jahrh., das der Dombibl. von dem ehemaligen Domdechanten, dem Grafen Christ. Clemens v. Kesselstatt, mit noch vielen anderen wertvollen Mscr., die derselbe von Paderborn mitgebracht hatte, geschenkt worden ist. Letzteres enthält als Randbemerkungen einzelne Angaben in guidonischer Notierung.

Ich will ersteres mit A und letzteres mit B bezeichnen (siehe Beilage, No. 59).

Der Evangelienton.

Die Vortragsweise der Evangelien finden wir nachgewiesen in einem Evangeliarium der hiesigen Dombibl. aus dem 12. Jahrh., welches sehr genau mit Neumen notiert ist und zudem auch die Modulationen in guidonischer Notierung enthält. Damit der Leser sich überzeuge, in welcher Unversehrtheit diese Gesangweise sich bis dahin erhalten hat, lasse ich ein kurzes und allbekanntes Evangelium, das aus der Messe *pro defunctis*, im Zusammenhange mit Notierung hier folgen, wobei ich auf eine Eigentümlichkeit der Notierungsweise aufmerksam mache, welche darin besteht, dass bei mehreren auf einander folgenden Virgae für aufwärtsgehende Sekundenfortschreitung, die *Virgae* für den höheren Ton auch eine höhere Stellung einnehmen, teils aber auch die *Virgae* für den tieferen der beiden Töne umgekehrt sind und ihre Verdickung unten haben (siehe Beilage, No. 60).

Unser Codex notiert auch die Passion nach dem Evangelienton und ohne die Worte *Heloy heloy lama sabactani* durch besondere Melismen auszuzeichnen, wie das in anderen Codices geschieht.

Wie man in diesen wenigen Beispielen bemerken kann, ist unser Codex auch in der Hinsicht beachtenswert, dass er innerhalb der Satzglieder, je nach ihrer Kürze oder Länge, oder am Ende, je nachdem ein einsilbiges, oder indeclinabiles, sogenanntes barbarisches Wort schliefst, die Modulation ordnet.

Ambros fünfter Band, Geschichte der Musik.

Ediert von **Otto Kade.**

(Schluss.)

Isaac lässt die beiden Themen von „Fortuna“ und „Dammene“ durch alle Stimmen gehen, während er die Diskant-Melodie mit dem Textanfang „Donna di dentro“ nicht weiter berührt, sondern schon beim zweiten Vers das Motiv von Fortuna verwendet. So reizend die beiden Melodieen sind, melodisch und neckisch im Rhythmus, echte Kinder des südlichen Himmelstrichs, so wenig anziehend ist die Bearbeitung Isaac's. Sie muss in die früheste Zeit seines italienischen Aufenthalts fallen, wo ihm die Theorie und der nordische Himmel noch tief in den Gliedern steckte. So trefflich seine Arbeit

ist, so wenig befriedigt sie das Ohr. Es ist eine echte steife niederländische Komposition. Ganz anders ist der folgende 5stimmige Satz ohne Text. Fast homosphon, ist er wie in Wohlklang getränkt und wenn der eigentümliche, vielmehr altertümliche Schluss nicht wäre, der uns so plötzlich mit dem unvorbereiteten C-dur-Akkorde überfällt (man weifs nicht, ob der Satz in der mixolydischen oder jonischen Tonart steht; eigentlich ist es unser richtiges C-dur) würde niemand ahnen, dass der Satz in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts geschrieben ist. Sehr neckisch sind die beiden Bässe behandelt. Es ist ein reizendes Sätzchen. — Bei dem nächsten Liede ohne Text empfindet man deutlich die Versabschnitte und es könnte nicht schwer fallen, zu dem hübschen Liede, wieder in ganz anderer Art, einen Text ausfindig zu machen. Ebenso anziehend ist das letzte Lied, p. 359, ohne Text. Wie reizend ist die imitatorisch und sequenzenartig fortschreitende Stelle von Takt 14 ab. Isaac ist darin so bewunderungswert, dass er sich in jede Eigenart der verschiedenen Nationalitäten in musikalischer Hinsicht so völlig einzudenken versteht, und jede Nation daher Beweise anführen kann, ihn zu den Ihrigen zu zählen. Sowie er sich in das italienische Empfindungs- und Denkvermögen zu versetzen versteht, ebenso ist er in andern Kompositionen durch und durch Niederländer und im deutschen Liede ganz und gar Deutscher. Daher ist es so schwierig, ihn ohne Taufschein einer Nationalität beizuzählen. (10 deutsche Lieder stehen im Ott 1544, neue Partiturausgabe in Publikation Bd. 1—3.)

Sein Schüler und Nachfolger als kaiserl. Hofkomponist, Ludwig Senfl, ein Schweizer, der im deutschen Liede so Hervorragendes geleistet hat und mit grofser Vorliebe sich ihm widmete — wir kennen weit über 170 deutsche Lieder von ihm — ist hier mit zweien vertreten: „Wohl kumpt der May“ — und „Im Maien, im Maien hört man die Hahnen kreen“, beide aus Ott's Liedersammlung von 1534. Der deutsche mehrstimmige Liedsatz hat ein so eigentümliches Gepräge und ist so innig mit dem deutschen Volksliedergesange verwachsen, dass er sich weder mit anderen Tonsätzen vergleichen lässt, noch von Ausländern, trotz aller Versuche, je nur annähernd getroffen wäre. Le Maistre, Lassus, Scandello, Ivo de Vento, Regnart, Hollander und viele andere, die lange in Deutschland gelebt haben und zahlreiche deutsche Lieder komponierten, auch hin und wieder den Versuch machten, die alten Weisen zu benützen, haben nur erreichen können, das deutsche Lied nach und nach herunterzubringen und auf Abwege zu führen, aber nie in neuer Weise zu beleben, oder auch nur in alter

Art fortzuführen. Deshalb halten wir so fest daran, dass *Isaac* ein Deutscher gewesen sein muss, sonst hätte er trotz seiner hohen Begabung doch nie den innigen und gemütlichen Herzensschlag des deutschen Volkes in so rührender und unübertrefflicher Weise nachahmen können. So etwas lässt sich eben nicht nachahmen. Das Melodische des Italieners, das Pikante des Franzosen ist schon manchem Ausländer geglückt und in einer Weise geglückt, dass er die Originale noch übertroffen hat (Mozart, Meyerbeer, Offenbach, um in die neuere Zeit zu greifen), doch deutsche Musik hat noch kein Ausländer nur annähernd erreicht, trotz aller Bemühungen.

Die *Senfel*'schen Lieder sind der Inbegriff des deutschen Gemütslebens, verbunden mit einer wunderbaren Kunstfertigkeit es zum lebendigen und idealen Ausdrucke zu bringen. Die zugrunde liegende Volksweise giebt dem Liede wohl den allgemeinen Charakter, doch tritt sie im übrigen so zurück, dass ihr Vorhandensein kaum bemerkbar ist. Mit Senfl wird das deutsche Lied zu Grabe getragen, feiert aber seine Auferstehung im deutschen Choral und in der deutschen Choralbearbeitung. Das deutsche weltliche Lied erstand erst wieder in neuer Gestalt durch Hans Leo Hassler, dessen Grundform noch bis heute zum Teil geltend ist.

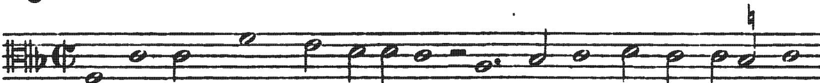
Paul Hoffheimer ist durch drei köstliche Lieder vertreten. Wieder in anderer Weise als die Senffl'schen behandelt, kommt der harmonische Wohlklang mehr zur Geltung, verbunden mit einer innigen und zarten melodischen Ausdrucksweise. Man weifs nicht, welchem der drei Lieder man den Vorzug geben soll, denn jedes ist in seiner Weise schön und dabei ist ihre Fassung eine so ähnliche. Nebenbei bemerkt, befindet sich das erste, auf Seite 299, „Ach lieb mit leid," auch im Oeglin 1512, No. 6.

Mattheus Greiter, geistlicher Liederdichter und Musiker in Strafsburg, ist mit dem hübschen Liede „Ich stund an einem morgen heimlich an einem Ort" mit der Volksmelodie im Tenor vertreten. Die Stimmführung ist mit einer Selbständigkeit behandelt, die unsere Bewunderung erregt und doch fügen sie sich wieder so einschmeichelnd in einander, als wenn sie nur den harmonischen Wohlklang bezweckten.

„Es geht gen diesem summer, oho! lass einher gan. Die ochsentreiber kummen, da da da! diri diri dein, lass einher gan." An solchen unsinnigen Reimereien waren die Deutschen reich; entweder wurden sie zum Tanze oder beim Kruge gesungen und waren der Ausdruck toller Lustigkeit und übermütigen Vergnügens. Selbst alte biedere Herren wurden davon ergriffen und der kaiserliche Hofkapell-

meister und Dechant des Stiftes Laibach, *Arnolt von Bruck*, liefs sich bethören und setzte einen vierstimmigen Gesang über die Worte (p. 382), der freilich so ehrwürdig klingt, dass weder Freude noch Humor daraus sprechen. Auch andere Komponisten dieser Zeit haben ihre Kunst an solche Possen gesetzt, doch unwillig folgt die Musik; selbst ihre Trinklieder wollen nicht den richtigen Ton treffen, trotzdem die einstimmigen Weisen die Lustigkeit trefflich wiedergeben. Dem deutschen Kunstsatze war dieses Feld noch verschlossen, dazu fehlte ihm die leichte Beweglichkeit der Harmonie, die er erst vom Italiener und Franzosen lernen musste.

Ein prächtiges Beispiel von der leichten und charakteristischen Gestaltungsweise der Italiener, die in Deutschland lebten und das deutsche Lied pflegten, bietet die Sammlung in dem Liede (p. 451) „Der wein der schmeckt mir also wol, macht mich sommer und winter voll" von *Antonio Scandello*. Wie trefflich versteht der Italiener zu deklamieren und musikalisch auszudrücken. Ein Vorsänger beginnt:



„Lieber bruder, wir glaubens wol" fällt der ganze Chor fünfstimmig ein und zwar in vollen einfachen kräftigen Akkorden, ganz homophon, als wenn es heute komponiert wäre. So wechselt der Gesang zwischen Solo und Chor. „Frisch auf! frisch auf! mein Brüderlein!" jubelt der Chor in so kräftiger frischer Weise, dass man gar nicht glaubt einen Chor vom Jahre 1570 *) vor sich zu haben. Da mögen die Deutschen wohl aufgehorcht haben, als ihnen der Italiener ihre Lieder so vorsang. Schleunigst warf der gute Deutsche seine eigenen Melodieen über Bord und griff mit beiden Händen nach dem fremden Flitterkram. Viel mehr als Flitterkram ist es nicht, denn ziehen wir das bischen Effekt ab, so bleibt wenig übrig. Die melodische Erfindung ist schwach, die Akkorde drehen sich nur um wenige Grundakkorde und die Modulation ist eintönig. Aber das bischen Effekt wirkte dermafsen, dass alle Deutschen nach italienischer Manier zu komponieren begannen und da die Ausländer in Deutschland schon seit 1550 überall festen Fufs fassten, so war es mit dem deutschen Liede aus. Die alten Weisen wurden vergessen und das deutsche

*) 1578 erschien die 2te Auflage.

Lied stampfte in schalen Akkorden herum. — Weit mehr fühlt sich der Italiener in seinem Element bei dem Seite 460 mitgeteilten italienischen vierstimmigen Liede „Bonzorno madonna", was schon 1566 bei Gerlach in Nürnberg erschien.*) Hier vereint sich die lebendige Auffassung mit graziösen melodischen Wendungen und besonders der letzte Teil des Liedes ist ganz allerliebst. Dies aber nachzuahmen war dem schwerfälligen Deutschen unmöglich und so eignete er sich nur das Äufserliche an, ohne die Grazie der Beweglichkeit erreichen zu können.

Auch von dem Vorgänger Scandello's am Dresdener Hofe, *Matthäus le Maistre*, einem Niederländer, ist p. 424 noch ein deutsches vierstimmiges Lied von 1566 mitgeteilt. Herr Kade hat von diesem Meister schon in seiner gekrönten Preisschrift „Mattheus le Maistre" (Mainz bei Schott's Söhne 1862) eine Sammlung Kompositionen desselben veröffentlicht und auch hier tritt dieselbe Erscheinung auf, dass seine geistlichen Kompositionen, besonders aber die deutschen Kirchenlieder, von einer wunderbaren Kraft und Erhebung strahlen, während die weltlichen deutschen Lieder langweilig und überaus trocken sind. Er ist zwar noch der einzige, der die alte aus dem Kunstsatze entschwindende Volksweise benützt, doch sie ist ihm fremd und erwärmt ihn nicht. Das vorliegende Lied „Schem dich du tropf, du hast's im kopf", ein derbes Trinklied, zeigt weder Humor noch Wohlklang, trotzdem die Stimmen mehr harmonisch als kontrapunktisch behandelt sind. In der oben erwähnten früheren Sammlung stehen auch einige italienische Gesänge (No. 1 u. 2), doch sind dieselben fälschlich dem *le Maistre* zugeschrieben und rühren von *Mathias Hermann Verrecorensis* her (siehe M. f. M. III, 197 ff.), sie können daher nicht in Betracht kommen. Erst von No. 3 ab gelangen wir zu *le Maistre's* Kompositionen. Sowohl die lateinischen Gesänge, als die deutschen geistlichen Lieder tragen fast durchweg dieselbe Struktur: kräftige Akkordfolgen, nur hin und wieder von kontrapunktischer Belebung unterbrochen, würdevoller erhabener Ernst, der sie zur kirchlichen Erhebung vorzüglich eignet. Le Maistre hat gewiss wesentlich dazu beigetragen, der mehrstimmigen Behandlung des Chorals jene kernige,

*) Die Seite XLV im Vorwort mitgeteilte Bibliographie der Scandello'schen Drucke kann ich noch um einiges vervollständigen. Das 1. Buch „Canzoni" erschien 1566, 1572 u. 1583; die „Nawe u. lust. weltl. deut. Lieder mit 4—6 St.", 1570 u. 1578 und vorhanden sind sie in zahlreichen deutschen öffentlichen Bibliotheken, als in Berlin, München, Zwickau, Heilbronn, Brieg, Grimma, Liegnitz, Dresden, Löbau, Wien, Elbing, Kassel.

ihm damals nur allein eigene Ausdrucksweise zu verleihen, denn es ist mir kein früheres Werk bekannt, welches den Choral in so feste und heute noch gebräuchliche Form prägt. Wie sehr ihm dabei der Gemeindegesang am Herzen lag, soweit er damals überhaupt schon stattfand, erkennt man an der damals ganz ungebräuchlichen Verlegung der Melodie in die Oberstimme. (Siehe in Kade's Le Maistre No. 7, 8, 9 und 11.) Ein köstlicher Choralsatz, aber vielfache Melismen eingestreut und mit der Melodie im Tenor, aber mehr Kunstsatz als Choralsatz, ist auch der auf S. 421 in Ambros' 5. Bande mitgeteilte, über das Lied „Hör menschenkind, hör Gottes wort".

Möge diese Wanderung Anlass geben, den 5. Band von Ambros' Geschichte der Musik recht fleifsig zu studieren und womöglich durch öffentliche Aufführungen allgemeiner bekannt zu machen. Die Herren Dirigenten von Gesangvereinen ersparen sich durch obigen Führer das mühsame Geschäft des Prüfens und Wählens. *Rob. Eitner.*

Zum Streit über die Entstehung der Luthermelodie.

Unter dieser Überschrift hat Herr Dr. *Thürlings* in No. 6 der Beilage der Allgemeinen Zeitung einen Aufsatz veröffentlicht, in welchem er den Beweis zu führen sucht, dass die sog. „Missa de Angelis", welcher ich einzelne Melodiestücke als Parallelen zu den Liedern Luther's „Ein feste Burg" und „Jesaia dem Propheten" entnommen hatte, eine neue Messe (missa nova) sei.

Zunächst beruft sich Dr. Th. auf die Aussagen von *Wollersheim* und *Stein*. Der erstere ist Verfasser eines Buches: „Theoretisch-prakt. Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choralgesanges. 2. Aufl. Paderborn 1858." S. 172 nennt Wollersheim das „Gloria" der Missa de Angelis eine spätere Komposition. Von den übrigen Stücken der Messe: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei spricht er gar nicht. Nach irgend einem Beweise für seine Behauptung sucht man vergebens. An welche Zeit mag W. überhaupt bei der späteren Komposition gedacht haben? Mit dergleichen vagen Behauptungen kommen wir nicht vom Fleck. Übrigens gehört Wollersheim ebensowenig wie der citierte Pfarrer *Stein* auf dem Gebiete der Geschichte des Chorals zu den Autoritäten. Man lese nur in dem angeführten Buche S. 26 ff. die Ausführungen des Verfassers über die Diësis im Choral! Hätte derselbe gründlichere historische Studien gemacht, so würde seine „Anweisung" heute nicht total veraltet sein. Herr Dr. Thürlings beruft sich sodann auf das Urteil des verstorbenen Pfarrers Stein in dessen „Kyriale". Ich kann das Buch weder hier noch in der ganzen Umgegend irgendwo auftreiben, obwohl dasselbe „in Dutzenden von Exemplaren auf den Orgel-

bühnen aller Pfarrkirchen der Kölnischen Erzdiözese herumreiten soll". Herr Stein sagt (nach Dr. Th.) in der Vorrede zu seinem Kyriale, die Missa de Angelis stehe nicht in den alten Kölnischen Handschriften von 1498, auch in alten gedruckten Gradualbüchern römischer Singart habe er sie nicht gefunden. Es werde überhaupt ein kundiger Sänger leicht erkennen, dass diese Messe erst in neuerer Zeit entstanden sei, vielleicht im 18. Jahrhundert und dass sie den Geist moderner Musik atme.

Stein konstatiert also hier, dass er in Köln die Missa de Angelis in alten Büchern nicht gefunden habe. Nun das will ich glauben. Übrigens ist diese Thatsache kein Beweis für das frühere oder spätere Alter dieser Messe. In den genannten alten Chorbüchern fehlt auch „die Missa in festis Apostolorum" oder „in festis duplicibus" (Liber Gradualis von Dom. Pothier. Tornaci 1883, S. 13). Doch rechnet Stein diese nicht zu den *missae novae*. Den eigentlichen Grund, warum er die Missa de Angelis nicht für alt hält, giebt er mit den Worten an „sie atme den Geist moderner Musik."

Das ist aber der Fall bei allen Gesängen im V. Kirchenton. Mir kommt diese Messe nicht moderner vor als die Lieder: In dulci jubilo, singet und seid froh", „Resonet in laudibus" oder „Joseph lieber Joseph mein", „Dies est laetitiae" oder „Der Tag der ist so freudenreich", „Magnum nomen Domini", „Nunc angelorum gloria", „Surrexit Christus hodie" u. a., welche in derselben Tonart stehen und doch aus dem 14. resp. 15. Jahrhundert stammen.

Herr Dr. Th. glaubt weiter die Missa de Angelis in Verbindung bringen zu müssen mit dem im 16. Jahrhunderte aufgekommenen Feste der h. Schutzengel. Zu dieser Annahme liegt aber ein zwingender Grund nicht vor; denn in dem auf archivalischen Forschungen beruhenden Graduale der Benediktiner von Pothier (Tornaci 1883, S. 17) steht die genannte Messe als „Missa in festis duplicibus", also nicht mit der Bezeichnung „de Angelis". Doch kann auch diese letztere Benennung eine alte sein, denn mit dem uralten Feste des h. Erzengels Michael am 29. September war von Anfang an und ist noch heute das Fest aller h. Engel verbunden. Man lese nur die für dieses Fest im Missale und Brevier vorgeschriebenen Orationen und Lektionen durch, man sehe sich den Festhymnus „Christe sanctorum decus angelorum" an, dann wird man die Richtigkeit dieser Behauptung nicht in Zweifel ziehen. Deshalb kommt denn auch in mehreren alten Sacramentarien das Fest des h. Michael unter der allgemeinen Rubrik „Sancti Angeli" vor (Aschbach, Kirchenlexikon IV, S. 238). Man beachte ferner die Überschrift im Baseler Brevier v. J. 1493, Bl. 39: „In festivitatibus angelorum" (Wackernagel, Kirchenlied I, S. 92). Warum sollte man also nicht für die Feste der h. Engel eine Missa de Angelis gehabt haben?

Für die Missa de Angelis, welche ich in diesen Blättern (XII. Jahrg.) und in meinem Kirchenlied I, S. 27 ff. nach dem Lütticher Graduale 1854 citierte, hatte ich die Tradition aus alter Zeit vorausgesetzt. Meine Kritiker thaten dieses ebenfalls. Herr Dr. Th. hält es aber für höchstwahrscheinlich, dass die im Anfange dieses Jahrhunderts zu Lüttich, Antwerpen und Luxemburg erschienenen Choralbücher überhaupt die ältesten gedruckten Quellen

jener Messe darstellen. Ich glaube schon jetzt den Nachweis führen zu können, dass ich mit meiner Annahme nicht im Irrtum war.

Zunächst muss ich konstatieren, dass in dem mir bis jetzt zugänglich gewordenen Material nur das Kyrie und Gloria übereinstimmend sind. Alle anderen Stücke: Credo, Sanctus und Agnus Dei wechseln in den verschiedenen Ausgaben.

1. Die Missa de Angelis mit den beiden charakterischen Tonstücken findet sich:

a) in dem Liber Gradualis. Tornaci 1883. Dieses Gradual ist auf Grund alter Choralhandschriften herausgegeben von dem Benediktiner Dom. Pothier.

b) in dem Graduale, Münster 1852. In der Admonitiv heifst es, dass diese Ausgabe übereinstimme mit der Antwerpener von 1691.

c) in dem Graduale rom. Paris (Adr. le Clerc) herausgegeben von Dufour 1857 nach den Forschungen Lambillote's, der das Antiphonar Gregor's (in St. Gallen) in Facsimile herausgab.

d) in der Lecoffre'schen Ausgabe, Paris 1859, nach dem Codex von Montpellier bearbeitet.
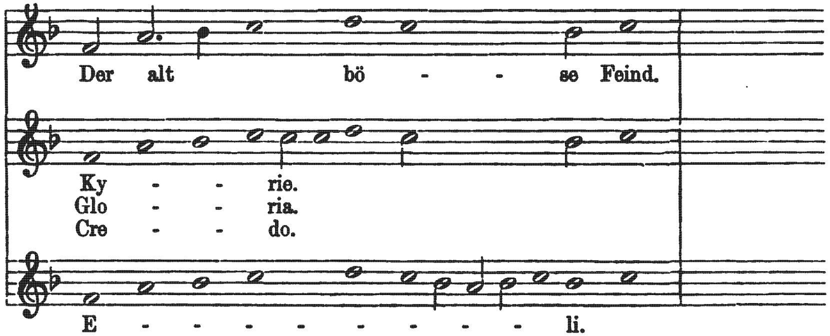
2. Der bedeutendste Choralforscher unserer Zeit P. *Dom. Pothier*, Verfasser des epochemachenden Werkes: „Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition. Tournay 1880“ äufsert sich auf meine Anfragen betreffend die Missa de Angelis wie folgt: Um meine Fragen im Detail beantworten zu können, müsse er nach Paris reisen, wo die Manuskripte und alten Bücher vorhanden seien. Er glaube, dass die Missa (Kyrie und Gloria) nicht über das XV. Jahrhundert zurückreiche. Indessen seien die Melodieen, welche die Grundlagen derselben bildeten, viel älter. Davon könne man sich leicht überzeugen, wenn man die Antiphonen und Responsorien des V. Kirchentones aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert studiere, welche alle ihr Modell im Officium s. s. Trinitatis (X. Jahrhundert) hätten. Gedruckt habe er die Messe vor sich in einem Benediktinergradual, Le Mans 1570.

3. Der Benediktiner P. *Ambrosius Kienle,* auch ein bedeutender Choralforscher, befindet sich auf Reisen und hat ebenfalls die Manuskripte nicht zur Hand. Er schreibt mir u. a.: „Nach meiner Ansicht entstammt die Melodie (der Messe) Frankreich (XIII. Jahrh.) und wurde im XV. und XVI. Jahrh. Gemeingut (vielleicht durch die Orden) beliebt und bekannt, so dass sie Luther durch ihre Popularität auf halbem Wege entgegenkam.“
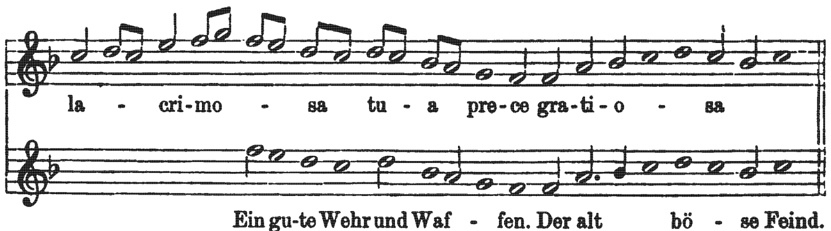
4. Herr Dr. Th. legt das Hauptgewicht auf die Melodiephrase zu den Worten „Der alt böse Feind.“ Er meint: „wenn diese eine Ähnlichkeit wegfiele, so würde ich aus den übrigen nicht imstande gewesen sein einen irgendwie annehmbaren Beweis herzustellen“. Ich habe nun nach Anleitung des P. Pothier verschiedene Kompositionen im V. Kirchenton mir angesehen und bin in der Lage, diese Phrase als eine vor der Reformation übliche handschriftlich nachzuweisen.

Man vergleiche zunächst die Singweise zu dem Rufe, Eli, Eli etc. aus der Passion in dem *Proprium* zum römischen Missale für die Erzdiözese Köln, sowie in einer Anzahl vorreformatorischer Handschriften aus verschie-

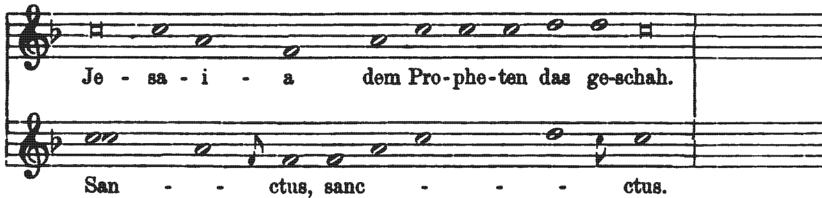
denen Teilen Deutschlands, welche im Gregoriusblätte 1880, No. 9 und 1881, No. 5 angegeben sind. Abgesehen von der Verzierung, welche durch kleinere Noten als solche sich charakterisiert, haben wir hier die fragliche Melodie zu den Worten „Der alt böse Feind“:



Ebenso finde ich in den „Flores musice omnis cantus Gregoriani. Impressum Argentorati 1488“ des Hugo von Reutlingen (Bog. A 5 verso), der die beliebtesten Kompositionen als Beispiele anführt, die genannte Melodie notengetreu wieder in Verbindung mit einem voraufgehenden Gange, welcher die Melodie zu den Worten „Ein gute Wehr und Waffen“ enthält:



5. Zu dem Liede „Jesaia dem Propheten“ möchte ich mir noch folgende Bemerkung erlauben. Luther nennt sein Lied „Wir glauben all an einen Gott“: „das deutsche Patrem“ (wir würden uns ausdrücken: das deutsche Credo!) und entnimmt die Singweise einer Interpolation des lateinischen Credo's. Den Beweis für diese Behauptung habe ich in meinem Buche „Das kath. deutsche Kirchenlied I, No. 366“ erbracht. Wenn nun Luther sein Lied „Jesaia dem Propheten“, „das deutsche Sanctus“ nennt, könnte man da nicht mit Grund vermuten, dass er die Melodie einem interpolierten Sanctus entnommen habe? Der Anfang stimmt wenigstens mit der Singweise eines Sanctus überein. In diesen Blättern (XV. Jahrg.) und in meinem Kirchenlied I, S. 27 brachte ich das Sanctus nach Mettenleiter's Enchiridion. Ich bin jetzt in der Lage, dieses Sanctus handschriftlich aus dem XIII. Jahrhundert nachweisen zu können. Es steht im Cod. Bohn 4 auf der Stadtbibliothek in Trier. Facsimile davon in der Caecilia, Trier 1876, No. 5 und in den Choralbeilagen 1879, No. 10.



Nach den gemachten Eröffnungen kann es doch wohl kaum noch in Frage stehen, dass in den beiden Liedern Luther's Reminiscencen aus dem lateinischen Choral sich vorfinden. Ob nun ihm, dem Choralsänger und Choralkenner, die Tonfolgen des cantus choralis sich von selbst ergaben, oder ob er bewusst entlehnte, wie beim Anfange des deutschen Sanctus, das kann ich nicht beurteilen.

In dem Aufsatze des Herrn Dr. Th. findet sich noch eine, streng genommen nicht zur Sache gehörende Bemerkung über das „Veni sancte spiritus“, welches in der Erzdiözese Köln an Sonntagen vor dem Hochamte gesungen zu werden pflegt. Dr. Th. sagt: „Es scheint protestantischen Ursprunges zu sein“. Der Gesang findet sich aber bereits in unsern ältesten Antiphonaren aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

Niederkrüchten. *W. Bäumker.*

Mitteilungen.

* Katalog der *J. Hesse*'schen Buch- und Antiquarhandlung in Ellwangen, in dem sich auch mancherlei Seltenheiten von Musikdrucken finden. Z. B. No. 178, 2 Lieder gegen die Türken (c. 1525), mehrere alte Missale, Gogavinus' Ausgabe des Aristoxenus, sehr seltene und wertvolle Drucke von Sylvestro Ganassi von 1533 bis 1542, Schulen für Flöte, Violone d'arco da tasti und eine Regola che insegna a sonar de Viola d'archo tastata (No. 239—241), einen noch unbekannten Druck von 1532 Seb. Heyden's Musicae enthaltend u. a. Wertvolle.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Beilage zum Artikel „das liturgische Recitativ" von P. Bohn.

1. Accent acutus ʹ. 2. Acc. gravis ˋ. 3. Acc. circumflexus ^. 4. Acc. acutus und gravis ʹˋ. 5. Acc. anticircumflexus ˇ. 6. Acc. acutus. 7. Acc. circumflex., 8. oder. 9. Acc. anticircumflex. und. 10. Clivis mit Virga. 11. Podatus wird der Torculus. 12. Porrectus wird der Porrectus-flexus. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. in Noten 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. et ubi est rex? Quid tu vides, Amos. 42. Vigilate state in fide viriliter agite confortamini etc. Caritas non emulatur non agit perperam non irritatur non cogitat malum non gaudet iniquitate congaudet autem veritati; 43

Haec dicit dominus Deus

Haec dicit dominus Deus Jherusalem Deus noster;

David; Jherusalem; 44.

la fa. la sol fa la la. la sol fa la.

la sol sol re. la sol fa sol la. 45. sol la. 46. re mi re ut.

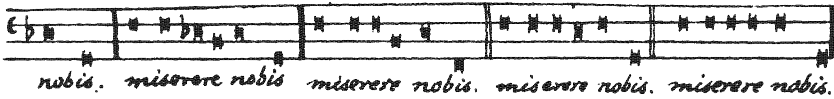
re mi re. 47. sol re. 48. fa re. 49. Primus tonus. 2. Prim. re la. Sec. re-fa.

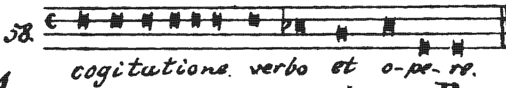
3. 4. 5. 6. Quint. fa-fa. Sex. fa-la. 7. 8.

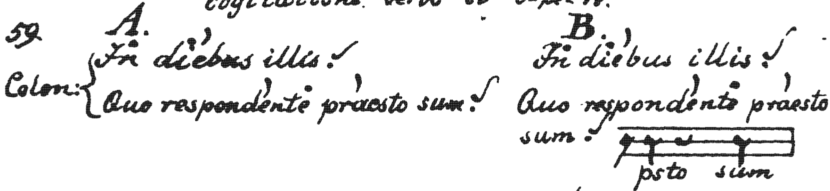
Ter. mi fa. Quart quoque mi la.
Sept. ut-sol. Ultimus ut fa.

50. 1) 51. 2) 52. 3); 53. Siehe oben 42. Notenbeispiel siehe 44. 54. 55. 56 siehe 45–49. 57.

mise-rere nobis. miserere

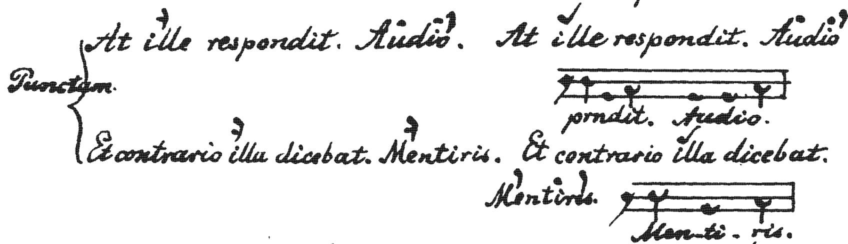






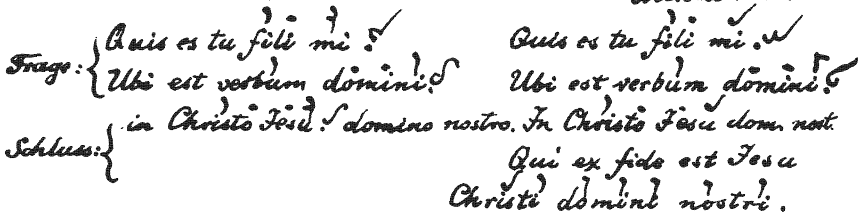
59. A. | B.

Colon: { In diebus illis: | In diebus illis:
Quo respondente praesto sum: | Quo respondente praesto sum:



Punctum { At ille respondit. Audio. | At ille respondit. Audio.

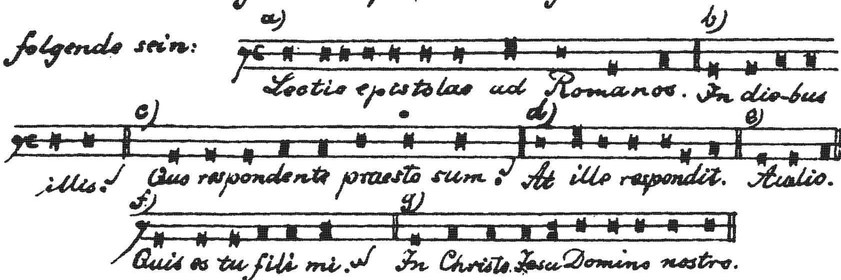
Et contrario illa dicebat. Mentiris. | Et contrario illa dicebat. Mentiris.



Frage: { Quis es tu fili mi: | Quis es tu fili mi.
Ubi est verbum domini: | Ubi est verbum domini:

Schluss: { in Christo Jesu: domino nostro. | In Christo Jesu dom. nost.
Qui ex fide est Jesu Christi domini nostri.

Die Modulation für den Epistelton dürften hiernach wohl folgende sein:



60. In illo tempore: Dixit martha ad Jesum. Domine si fuisses hic: frater meus non fuisset mortuus. Sed et nunc scio: quia quaecunque poposceris a domino dabit tibi deus. Dicit illi Jesus. Resurget frater tuus. Dicit ei martha. Scio

quia resurget in resurrectione : in novissimo die.
Dicit ei Jesu. Ego sum resurrectio. et vita. Qui credit
in me. etiam si mortuus fuerit vivet. Et omnis qui
vivit. et credit in me : non morietur. in aeternum.
Credis hoc. ait illi. Utique domine. Ego credidi quia tu
es Christus filius de-i qui in hunc mundum venisti.

Diese an sich schon ziemlich sichere Notierung wird durch folgende auf der ersten Seite des Codex befindliche Notiz unzweifelhaft:

Dominus vobiscum. Sequentia sancti evangelii : secundum Jo-

annem. In illo tempore : dixit Jesus discipulis suis.

Die Modulationen wären demnach: a) für das Colon, b) für die Frage, c) für den Punkt und d) für den Schluss:

a)

In illo tempore : Sed et nunc scio : Domine si fuisses hic :

b) c)

Credis hoc : Venisti perdere nos : frater tuus. Dicit ei Jesu.

d)

Sequere me. Ego credidi - filius de-i qui in hunc mundum venisti



für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Adrian Willaert.

(Rob. Eitner.)

Ich beabsichtige die drei bedeutenden niederländischen Meister aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: *Adrian Willaert, Jacob Archadelt* und *Ciprian Rore* durch ein Verzeichnis ihrer Werke nebst biographischen Notizen näher bekannt zu machen. Alle drei lebten in Italien und brachten dort ihre Hauptlebenszeit zu und wir können daher an ihnen am besten studieren, wie weit sich der italienische Einfluss auf ihre Kompositionsweise erstreckte.

Es ist seit langer Zeit Gebrauch, Willaert als den Begründer der venezianischen Schule zu bezeichnen. Ich halte diese Bezeichnung für einen grofsen Irrtum, der alle thatsächlichen Verhältnisse aufser acht lässt und geradezu auf den Kopf stellt. Solange uns die Leistungen der Niederländer allein bekannt waren, solange konnte man mit grofsen hochtrabenden Worten umsichwerfen, seitdem aber die Leistungen der Italiener ebenso bekannt sind, müssen wir einsehen, dass gerade ein umgekehrtes Verhältnis stattfand, als man bisher geneigt war, anzunehmen. Nicht die Niederländer beeinflussten die Kompositionsweise der Italiener, sondern die Niederländer wurden durch die Italiener beeinflusst. Anfänglich nur im weltlichen Tonsatze; doch konnte es nicht ausbleiben, dass der natürliche Fluss, der harmonische Wohlklang, die melodische Ausdrucksweise des Italieners schliefslich auch die Härten der Niederländer im geistlichen Tonsatze

verbannte, und so sehen wir den Niederländer im Dienste des Italieners, zwar im Vollgenusse einer hohen Achtung vor ihren Kunstleistungen, doch dem italienischen Geschmacke sich nähernd, ihre Härten und Unbehilflichkeiten abschleifend und statt dem kunstvollen oft künstlichen Gewebe ihrer Stimmen allein den Vorzug gebend, sich nach und nach dem Wohlklange, der Harmoniefülle und melodischen Erfindung hinneigend. Das von Kade im 5. Band von Ambros' Musikgeschichte veröffentlichte *Pater noster* aus einem Drucke von 1545 (lib. 2 der 4st. Motetten, 2. Ausg.), Seite 538, zeigt uns *Willaert* nicht mehr als einen unverfälschten Niederländer, sondern als einen von dem italienischen Himmel und italienischer Kunstausübung geklärten und gereinigten Genius. Der ziemlich umfangreiche Satz ist wie in Wohllaut getränkt und man würde schwerlich auf einen Niederländer als Komponisten raten, wenn der Satz nicht durch viele Zeugen als sein Eigentum erklärt wäre.

Wie wenig übrigens die eigenen Drucke seiner Werke in Sammlungen für die Zeitfolge der Entstehung der Komposition selbst mafsgebend sind, beweist gerade dieser Satz recht schlagend. In der ersten Ausgabe von 1539, die in Venedig erschien, fehlt derselbe, während ihn Jacob Moderne in Lyon schon 1532 veröffentlicht, dann Attaingnant in Paris 1534, Petrejus in Nürnberg 1538, Antonio Gardane in Venedig 1539, 1542 und 1545, und erst 1545 findet er in einer Willaert'schen Sammlung Aufnahme.

Es sei hier zugleich auf die besondere Erscheinung hingewiesen, die bei allen Musikdrucken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederkehrt. Nicht der Komponist erscheint bei ihnen als der Herausgeber und Veröffentlicher, sondern der Drucker und Verleger, die sich damals in einer Person vereinten. Wir sind über die damaligen sozialen Verhältnisse so wenig unterrichtet, dass wir uns gar kein Bild machen können, wie sich der Komponist und Verleger zu einander verhielten. Ob letztere nur vom Raube lebten, möchte ich nicht aussprechen, obgleich es fast so scheint, doch da in keinem der Drucke dieser Zeit eine Dedikation vom Komponisten vorhanden ist, sondern der Verleger oder ein anderer als Herausgeber sich nennt, auch ein und dasselbe Werk in einem und demselben Jahre bei verschiedenen Verlegern erschien — Scotto und Gardane in Venedig druckten sich fast gegenseitig jedes Werk nach und einer schimpfte auf den andern und suchte ihn zu höhnen durch Bild und Wort — so kann man sich gar kein Bild über die damaligen Eigentumsrechte eines Komponisten bilden. Man möchte fast annehmen, dass schon

die Sänger die ersten Räuber waren, die im Dienste der Verleger ihr Handwerk ausübten.

Das biographische Material über Willaert ist noch äufserst spärlich. Sein Geburtsland ist Flandern, ob Brügge oder Roulers die Geburtsstadt ist, ist bis jetzt nicht zu entscheiden. (*Fétis; Straeten*'s La musique aux Pays-Bas, Bd. I, 248, Bd. VI, 174; *Abbé Carton*'s Notice sur Adrien Willaert, Bruges 1849). Im Testament Willaert's nennt er seinen Vater Dionys (deutsch in den histor. Briefen der La Mara; Original im Straeten VI, 227). Er gehört also nicht der Familie an, von der Fétis nach *Burbure* den Stammbaum mitteilt. Das Jahr seiner Geburt ist ebenso unbekannt. Da aber 1519 Petrucci bereits eine 6stimmige Motette von ihm veröffentlichte, von der Zarlino erzählt, dass sie der päpstliche Chor in Rom als eine Komposition Josquin Deprès' aufführte und Willaert bei seiner Anwesenheit in Rom sie erst für seine Komposition in Anspruch nahm, dies also jedenfalls noch vor 1519 geschah, so ist das Jahr 1490 ohngefähr als Geburtsjahr anzusehen, so dass er 1562, seinem Todesjahr, 72 Jahr alt gewesen ist. In Paris soll er Jura studiert haben und als seine Lehrer in der Musik werden Mouton und Josquin Deprès (M. f. M. III, 212) genannt. Sein Aufenthalt in Ferrara und am ungarischen Hofe sind wenig verbürgt, doch sicher ist sein Aufenthalt in Rom. Am 12. Dez. 1527 wurde er zum Kapellmeister an St. Marcus in Venedig ernannt und behielt diese Stellung bis zu seinem Tode inne (Straeten VI, 191 Dokument). Sein Vorgänger war Petrus de Fossis. Von hier ab lässt sich durch die archivalischen Forschungen Straeten's das Leben Willaert's bis zu seinem Tode verfolgen.

Im Jahre 1529 am 10. März wurde der Gehalt Willaert's von 70 Dukaten auf 100 erhöht (VI, 192). Ferner befindet sich auf Seite 195 u. f. ein Brief *Gio. Maria Lanfranco*'s, aus Parma gebürtig, an Willaert, gez. am 20. Oktob. 1531 zu Brescia. Es müssen zwischen ihnen Streitigkeiten wegen einer „Rota" ausgebrochen sein, die ein gewisser Spadaro in Bologna verfertigt haben soll und Lanfranco suchte Willaert zu besänftigen und versichert ihn, wie sehr er ihn schätzt und seine Kompositionen singen lässt. Sendet ihm auch eine Fuge eigener Komposition. Am 3. Dez. 1535 erhält Willaert abermals eine Gehaltszulage, der sich nun auf 120 Dukaten beläuft (Dokument S. 200). Am 25. Oktob. 1538 wird ihm abermals sein Gehalt um 20 Dukaten erhöht (S. 201). — Im Jahre 1542 besuchte Willaert sein Vaterland und scheint sich länger daselbst aufgehalten zu haben, als sein Urlaub lautete, denn es findet sich in den Akten des Staates

Venedig ein Schriftstück vom 30. Aug. 1542, welches ihn an die Rückkehr mahnt. Fast scheint es, als wenn eigene Angelegenheiten seine Anwesenheit nötig machten, wenn man die Worte „pro suis peragendis negociis“ so auffassen will (Straeten S. 202).

Eine zweite Reise nach Flandern fällt ins Jahr 1556 und beauftragte er seinen Neffen Alvise Willaert, seinen Gehalt einzuziehen, der sich jetzt auf 200 Dukaten beläuft (Dokument S. 203). Dem Stellvertreter Willaert's, Namens Marc' Antonio de Alvise, wurden während dessen Abwesenheit 25 Dukaten angewiesen (Dokument S. 204). Straeten macht hierbei darauf aufmerksam, dass man leicht in Zweifel kommen kann, ob der oben genannte „giovane ser Alvise Villar“ (S. 203) mit dem zuletzt genannten Alvise identisch sei, wie Caffi annimmt. Straeten entscheidet sich für das Gegenteil und hält den Marc' Antonio de Alvise für einen Schüler Willaert's. Aus welchem Grunde er gerade ein Schüler Willaert's sein soll, darüber giebt er keine Auskunft und können wir dies nur als eine willkürliche Annahme Straeten's betrachten. — Diesem lässt Straeten die Dedikation von *Francesco Viola* an den Herzog von Ferrara zur *Musica nova* von 1559 im Abdruck nebst französischer Übersetzung folgen, nebst mehreren Briefen, die über die Herausgabe derselben handeln, sowie das Drucker-Privilegium. Da sämtliche Schreiben nur ein nebensächliches Interesse haben und die Person Willaert's kaum berühren, so dienten sie Straeten nur dazu seiner beliebten Buchmacherei Vorschub zu leisten. — Seite 218 wird ein Gedicht auf Willaert, von Girolamo Fenaruolo verfasst, mitgeteilt, was in breiter und überschwenglicher Weise den Meister feiert (154 Verse), uns aber keinerlei Anhaltspunkte giebt, die auf das Leben desselben irgend welches Licht werfen. Ebenso bieten die von Seite 227—246 im Urtext und französischer Übersetzung mitgeteilten sieben Testamente, vom Jahre 1552 bis zum Jahre 1562, die sich im „Archivio notarile di Venezia“ befinden, wenig Bemerkenswertes. Man ersieht nur daraus, dass sich Willaert in wohlhabenden Verhältnissen befunden hat. Seinen Tod setzt Fétis mit dem 7. Dez. 1562 an. Ein Dokument darüber teilt Straeten nicht mit.

Willaert wird oft als der Erfinder des Madrigals genannt. Diese Behauptung konnte nur solange Glauben finden, als sich die Bibliographie noch in den Kinderschuhen befand. Die älteste Sammlung Madrigale, die wir bis heute kennen, fällt in das Jahr 1533 und erschien in Rom bei Valerio da Bressa (vide Bibliographie der Musik-Sammelwerke, 1533e, p. 27). Doch heifst es da bereits „Madrigali

novi". Es war also nicht die erste Sammlung. Als Komponisten werden 3 Italiener, 2 Niederländer und 1 Franzose genannt*), wenn man *Clement Jannequin* darunter rechnen will. *Hubert Naich*'s Madrigalen-Sammlung muss um dieselbe Zeit erschienen sein (vide Publikation Bd. 4. 1876, p. 64 und 250). 1536 wurden *Verdelott*'s Madrigalen von Willaert bereits für 1 Singstimme und Laute arrangiert, die Originalausgabe muss daher auch einige Jahre vor 1536 erschienen sein. Ebenso gehört das 1. Buch Madrigale von Archadelt in dieselbe Zeit, denn die Ausgabe von 1539, die wir bisher als älteste kennen, ist nicht die erste. Erst 1538 erschien das erste Madrigal von *Willaert* (Bibliographie 1538k). —

Ich habe mich ganz besonders bemüht, Willaert in seinen weltlichen Kompositionen kennen zu lernen, doch sind dieselben so zerstreut, dass die Erreichung derselben nur durch jahrelanges Sammeln erstrebt werden kann. Mein vorläufiges Ergebnis erstreckt sich auf folgende Gesänge:

1. Mon coeur, mon corps, mon amé, 5 voc.**) (Sammelwerk Chansons von 1545g, Fol. 7.)
2. A la fontaine du pres margot, 6 voc. (Ibid. Fol. 4.)
3. Qual più diversa et nova cosa, 4 voc. (In Geron. Scotto's Madrigale 1542, No. 32.)
4. O bene mio fa fam uno favore, 4 voc. (Ibid. 33.)
5. A quand' haveva, 4 voc. (Ibid. 34.)
6. Quante volte diss'io, 4 voc. (Ibid. 35.)

Ambros erwähnt in seiner Geschichte der Musik, Bd. 3, p. 480 (495), dass bereits im 14. Jahrh. *Francesco Landino* das Madrigal nennt und soll anfänglich darunter ein Schäfergesang gemeint sein. Mit dieser Art Komposition haben wir hier nichts zu thun. Die ersten Drucke von Petrucci und anderen kennen nur die Strambotte, Ode, Frottole, Sonetti, Canzone (1515a), Capitoli (1526d) und das Chanson (1529b). Mit einem Male tritt dann um 1533 das Madrigal auf und drängt alle anderen Formen weltlicher Lieder, aufser dem Canzonett und dem Chanson in den Hintergrund. Gar manches Madrigal, was mir aus der frühesten Zeit vorliegt, ist weit eher eine Frottole oder Canzone zu nennen, als ein Madrigal, denn der Bau, die Kürze,

*) Der dort genannte „Sebasti. F." ist nicht Forster, sondern Festa, wie ich heute feststellen kann.

**) Die Angabe „6 voc." ist durch einen Druckfehler im Originaldruck hervorgerufen.

die Einfachheit der Stimmenführung, die manchmal bis zur einfachen Harmonisierung herabgeht (Note auf Note), haben mit dem eigentlichen Wesen des Madrigals nichts gemein. Denn als Kunstform stellt sich das Madrigal der Frottole und Canzone direkt gegenüber: es hat einen kunstvolleren Bau, eine strengere Kontrapunktik, der Ausdruck ist ernster und edler und vertritt gleichsam im weltlichen Gesange das Motett.

Vergleichen wir damit die oben verzeichneten Madrigale von Willaert (3—6), so können nur No. 3 und 6 darauf einigermaſsen Anspruch erheben, während No. 4 und 5 einfache Strophenlieder, wie die Frottole und Canzone sind. Die beiden Chansons dagegen (No. 1 und 2) sind ganz im Madrigalen-Stil gehalten und während 3—6 wenig Kunst und Erfindung zeigen, sind die beiden Chansons, besonders „*A la fontaine*“, edle und köstliche Kunstwerke. *A la fontaine* könnte man für eins der besten Werke Palestrina's erklären, so edel, wohlklingend und doch dabei einfach kunstvoll ist seine Fassung. Wie man darauf gekommen ist, Willaert als den Schöpfer des Madrigals hinzustellen (wie es auch Ambros Bd. 3, p. 480 thut) ist mir ganz unerklärlich. Von Willaert existiert nicht eine einzige Madrigalen-Sammlung, während von *Archadelt* mehrere Bücher in vielen Auflagen vorhanden sind. Ebenso ist *Verdelott* der echte Madrigalist. Von allen Madrigalen, die ich in Partitur gesetzt habe, ist Archadelt derjenige, der durch Erfindung, Lieblichkeit, Wohlklang und Gewandtheit alle anderen übertrifft. Selbst die Italiener kommen ihm nicht gleich, deren Vorzug gerade im Wohlklange und melodischer Erfindung besteht. Wie *Archadelt* von seinen Zeitgenossen als Madrigalist geschätzt wurde, beweisen schon die vielen Auflagen des 1. Buches. Mir liegen 10 Auflagen von 1539 bis 1642 vor und dabei ist die von 1539 nicht die erste. Wie manche Auflage mag verloren gegangen sein.

Wenn die nun folgende Bibliographie einen annähernden Grad von Vollständigkeit erreicht hat, so ist dies zum wenigsten mein eigenes Verdienst, denn ich habe aus München, Jena, besonders aber aus Wien und London so vortreffliches Material erhalten, dass dieselbe einen Umfang erreicht hat, wie ich nie ahnen konnte. Zu besonderem Danke fühle ich mich dem Herrn Direktor Dr. *Laubmann*, Sir *William Barclay*, Herrn Custos *Frz. Xaver Wöber*, Herrn Referendar *C. Persius* und Herrn *G. Hertenstein* verpflichtet.

Beschreibung der Druckwerke Willaert's.

1536 a. (Versal.) Cantvs. | Liber Qvinqve Missarvm Adriani Willaert, | Ab Ipso Diligentissime | e Castigatvs. | Nvnc Primvm Exit In Lvcem. | Vignette (Druckerzeichen?). Am Ende:

In Vinegia per Francesco Marcolini da forli, In le case de i frati di Crosechieri, in la Contrada di Santo Apostolo, ne gli anni del Signore, il Mese di Settembre, nel M D XXXVI. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰ zu je 24 Bll.: Cantus, Tenor, Bassus im Besitze des Herrn Direktor Frz. Xav. Haberl in Regensburg, Cantus allein im Liceo musicale in Bologna. Altus fehlt. Beschreibung des Druckes nebst thematischem Verzeichnis der Mess-Anfänge in M. f. M. III, 81.

Enthält die Messen:

1. super: Queramus.
2. „ Christus resurgens.
3. „ Laudate Deum.
4. „ Gaude Barbara.
5. „ Osculetur me.

Die Bibliothek zu Cambrai besitzt im Ms. No. 3 eine Messe mit gleichem Titel, wie die obige unter No. 1. In Ms. No. 124 derselben Bibliothek die Messen mit gleichem Titel wie die obigen unter No. 2 und 4.

1536 b. Intavolatvra de | li Madrigali di Verde- | lotto da cantare et sonare nel lavto, inta- | uolati per Messer Adriano, Nouamente stampata. Et | con ogni diligentia corretta. | Druckerzeichen des Octavio Scotto*) | M.D.XXXVI. | Cum Gratia et Priuilegio.

1 vol. in kl. quer 4⁰ von 32 Bll. Singstimme mit Lautenbegleitung und zwar die Oberstimme des Madrigals in Mensuralnoten und die übrigen Stimmen für Laute in italienischer Tabulatur (Zahlen mit Wertzeichen auf 6 Linien).

Einzig bekanntes Exemplar auf der K. K. Hofbibl. in Wien.

Ich gebe nach den Mitteilungen des Herrn Wöber das Inhaltsregister, obgleich die Madrigale von Verdelot sind, doch da von Verdelot keine selbständige Sammlung bisjetzt bekannt ist und seine Kompositionen nur in Sammelwerken vorkommen (155 verzeichne ich in meiner Bibliographie), so benütze ich die Gelegenheit, diese einzig vorhandene Sammlung genau bekannt zu machen.

---

*) Abdruck in Schmid's Petrucci, Tafel, Figur 13.

Tauola.

Quanto sia lieto il giorno
Quando amor i begliochi
Donna leggiardra, e bella
Madonna qual corteçça
Con lagrime e sospir
Fuggi fuggi cor mio
Igno soaue oue il mio foco
Amor se d'hor in hor
Donna che sete tra le belle bella
Se mai prouasti donna
Affliti spirti (sic) mei
Ben chel misero core
Madonna il tuo bel viso
Diuini occhi sereni
Se lieta e grata morte
Vita de la mia vita
Gloriar mi posso io donne
Pioue da gli occhi della donna
Con langelico riso
S'io pensasse madonna
Madonna i sol vorrei
Madonna per voi ardo.

Durch einen Vergleich mit dem Verzeichnis der Verdelot'schen Gesänge in meiner Bibliographie sieht man, dass Scotto dieselben Madrigale, aufser „Amor se d'hor in hor" wieder in 1540i aufnahm, Gardane sie 1541 nachdruckte und 1556, 1565 (Archiv in Augsburg, No. 129 im Katalog von Schletterer) und 1566 neue Ausgaben erschienen (siehe Bibliographie der Musik-Sammelwerke, p. 65).

1539a. (Versal:) Cantvs | Famosissimi Adriani | Vvillaert, Chori Divi Marci | Illvstrissimae Reipvblicae Venetiarvm Magistri, | (Petit:) Musica (Vers:) Qvatvor Vocvm, (Petit:) (quae uulgo MOTECTA nuncupa- | tur.) Nouiter omni studio, ac diligentia in lucem edita. | LIBER PRIMVS. | QVATVOR — Holzschnitt — VOCVM. | Adriani Vvillaert. | 1539. | 4 Stb. in kl. quer 4⁰.

Obiger Titel nur im Cantus, dagegen A. T. B.:

Del Primo Libro De I Motetti A | Qvattro Voci, De Lo Eccellentissimo Adriano | Vuillaert, Maeſtro de Muſica, de la Capella de San Marcho de' l'Illuſtriſſima | Signoria di Venetia. Nouamente poſti in luce. | A Qvattro — T(*) — Voci. | Adrian Willaert. | (*) resp. A oder B.)*)

*) Durch den verschiedenen Wortlaut der Titel ist schon mancher verleitet worden die verschiedenen Stb. für verschiedene Ausgaben zu halten.

Ohne Dedik. Der Drucker ist nirgends genannt, doch aus dem zweimaligen Vorhandensein des Buchdruckerstockes ergiebt sich *Scotto* in Venedig.

Kgl. Staatsbibl. München kompl. — British Museum kompl. — Kgl. Bibl. Berlin A. u. T. — Bibl. Bertoliana in Vicenza: Cantus.

Der Notendruck ist ein einfacher, und recht schlecht und nachlässig hergestellt. Es scheint, als wenn sich Scotto später einen anderen Notensatz angeschafft hat, denn seine sonstigen Drucke haben ein weit besseres Aussehen (siehe unter 1539b das 2. Buch). Die Stimmbuchstaben A, T und B sind reich verzierte große gothische Buchstaben, wie sie Petrucci einst auf seinen Drucken verwandte. Der Text ist mit gothischen Lettern gesetzt.

Inhalt, alle zu 4 Stimmen:

1. Ave Maria gratia plena (ein anderes wie im 2. Buch 1545, Seite 2).
2. Videns dominus flentes sorores.
3. O vasi unus de paradisi.
   2. p. Deus qui beatum Marcum.
4. Antoni pastor inclite.
5. Omnipotens sempiterne deus.
6. Angelus domini descendit.
7. Ave dulcissime domine.
8. Natale sante Eufemiae.
   2. p. Tu domine notus omnibus.
9. O gemma clarissima.
10. O Thoma laus et gloria.
11. Veni sancte spiritus.
    2. p. Sine tuo numine nihil.
12. Benedicta es celorum regina.
    2. p. Per illud ave prolatum.
13. Beata dei genitrix Maria.
    2. p. Et beata quae credidit.
14. Domine Jesu Christe.
    2. p. O Domine Jesu Christe.
    3. p. „ „ „ „
    4. p. „ „ „ „
15. Mirabile misterium declaratur.
16. Magne martir Adriane.
17. Ave regina celorum.
    2. p. Gaude gloriosa super omnes.
18. Domine Jesu Christi fili dei.
19. Armorum fortissime ductor Sebastiane.
    2. p. Te igitur martir egregie.
20. In illo tempore stabant.

21. Joannes apostolus et evangelista.
    2. p. Ecclesiam tuam quaesimus.
22. Ad te domine preces nostras.
23. Tota pulchra es amica mea.
24. Patefactae sunt januae celi.
    2. p. Mortem enim quam salvator.
25. Surgit Christus cum tropheo.
    2. p. Dic Maria quid fecisti.
    3. p. " " " "
26. Magnum haereditatis mytserium.

Letztes Blatt die Tavola und letzte Seite das Druckerzeichen Scotto's ein Anker mit Palme und Lorbeer und dem Bande: „In tenebris fulget.‘

Andere Ausgabe. Titel zum Superius und Altus:

(1545.) (Versal.) Adriani Willaert | Mvsici Celeberrimi Ac Chori Divi Marci | ... | Magistri *Mvsicae Qvatvor Vocvm* | (Motecta [Petit] uulgo appellant) Nunc denuo ſumma diligentia | recognita ac in lucem exeuntia Additis etiam ab authore multis | motectis que in priori editione desiderabatur. | A. G. | LIBER — Wappen — PRIMVS || Venetijs Apud Antonium Gardane. | M. D. XXXXV. | SVPERIVS. |

Titel zum Tenor und Bassus:

(Versal:) Famosissimi Adriani | Willaert Chori . . . (siehe oben 1. Ausg. von 1539a) Illvstrissimae | . . . *Mvsica* | . . . nuncupatur)| . . . edita | . . . | . . . || Venetijs Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXV.| Motetti primi di M. Adriano a 4 F. | TENOR. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedikation. Ist eine vermehrte und veränderte Ausgabe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin (Tenor fehlt das 1. Blatt, also ohne Titel). — Bibl. München. — Hofbibl. in Wien und Stadtbibl. Hamburg, alle komplet.

Inhalt:

Seite
1. Congratulamini mihi omnes.
2. 2. p. Recedentibus discipulis (aus dem 2. Buch, Ausg. 1539b, No. 11).
3. Antoni = 4, Ausgabe von 1539.
4. Omnipotens = 5, Ausgabe von 1539.
5. O gemma = 9.
6. O Thoma = 10.
7. Angelus = 6.
8. Joannes = 21, c. 2. p.
10. Natale = 8, c. 2. p.
12. O magnum misterium, c. 2. p. (aus dem 2. Buch 1539b, No. 14).
14. Magne = 16, Ausgabe von 1539.
15. In tua patientia permanens.

Seite
16. Homo quidam fecit.
17. 2. p. Christus vere noster cibus.
18. Nazareus vocabitur puer iste.
19. Videns = 2.
20. Quasi = 3, c. 2. p.
22. Benedicta = 12, c. 2. p.
24. Salve crux, c. 2. p. (aus lib. 2. No. 17).
26. Mirabile = 15.
27. Sancte Paule (aus lib. 2, No. 10).
28. Ave = 17, c. 2. p.
30. Inviolata (aus 2. lib., No. 16, c. 2. p.).
32. Dominus (aus 2. lib., No. 18, c. 2. p.).
34. Saluto (aus 2. lib., No. 21, c. 2. p.).
36. Patefactae (aus 1. lib., No. 24, c. 2. p.) Am Ende das Register.

1539 b. (Gothisch.) Motetti di Adriano | Vuillaert | Libro secondo a quattro uoci nouamente impresso. | Cum gratia et priuilegio. | Holzschnitt. ‖ Venetiis M. D. XXXIX. |

Titel des Discantus. Am Ende des Bassus:

Impressum Venetijs per Brandinum & Octauianum Scotum ad instantiam Andreae Antiqui.

Die Titel zum A. T. B. lauten in gothischen Lettern:

Motetti di Adrian Vuillaert Libro ſecondo. | darunter ein groſses reich verziertes A. T. B., ähnlich denen in Petrucci's Drucken.

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Titel und Index mit gothischen Lettern, Text mit lateinischen. Der Notendruck (ein doppelter) ist prachtvoll und giebt den Petrucci'schen nichts nach. Scotto hat diesen Notensatz, soweit unsere Kenntnisse reichen, nie wieder verwandt. Es scheint überhaupt, als wenn das 1. Buch später als das 2. erschien, da Scotto jenes mit anderen Notentypen druckte; möglich auch, dass es Girolamo Scotto druckte.

Exemplare: Kgl. Staatsbibl. München, komplet. — Kgl. Bibl. Berlin: A. u. T. — Bibl. Bertoliana in Vicenza: Cantus.

Inhaltsanzeige.

Blätter ohne Seiten- und Blattzahl. Alle Gesänge zu 4 Stimmen.

1. Qui habitat in adjutorio.
   2. p. Cadent a latere.
   3. p. In manibus portabunt te.
2. Parens tonantis maximi regina terre.
3. Usquequo domine oblivisceris.
   2. p. Illumina oculos meos.
4. Strinxerunt corporis membra.
   2. p. Mea nox obscuram.
5. Valde honorandus est.

6. Spiritus meus attenuabitur.
   2. p. Libera me domine.
7. Victime paschali laudes.
   2. p. Dic nobis maria quid vidisti.
8. Domine Jesu Christe memento.
   2. p. Et concede mihi omnipotens.
9. Beatus Stephanus preciosus dei.
   2. p. Et videntes vultum ejus.
10. Sancte Paule Apostole predicator.
11. Congratulamini mihi omnes (Ten. nach 8 Taktpausen · g d d e. e d f e e d).
    2. p. Recedentibus discipulis.
12. Ave regina celorum mater.
13. Quem terra pontus ethera.
    2. p. Beata celi nuntio.
14. O magnum mysterium et admirabile.
    2. p. Ave maria gratia plena.
15. Ave virginum gemma sancta Catherina.
16. Inviolata integra et casta.
    2. p. Nostra ut pura pectora.
17. Salve crux sancta arbor.
    2. p. Causa etiam vite ferret.
18. Dominus regit me et nihil.
    2. p. Parasti in conspectu meo.
19. Beatus Joannes apostolus et evangelista.
    2. p. Ipse est enim qz. evangel.
20. Congratulamini mihi omnes.
    2. p. Beatam me dicent (steht in F mit 1 ♭).
21. Saluto te sancta virgo Maria.
    2. p. Rogo te ergo per illud gaudium.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Gesamtausgabe der Werke Pierluigi da Palestrina's von Fr. X. Haberl (Leipzig, Breitkopf & Härtel) Band 18. Neuntes Buch der Messen 1599. Ausgegeben 1886. IV und 143 Seiten in Fol. Subskriptionspreis 15 M.

Enthält die Messen: Ave regina coelorum, 4 voc.; Veni sponsa Christi, 4 voc.; Vestiva i colli, 5 voc.; Sine nomine, 5 voc.; In te Domine speravi, 6 voc.; Te Deum laudamus, 6 voc. Das sehr interessante Vorwort erwähnt zuerst die Anordnung der Daten des 8. und 9. Buches, welche scheinbar in umgekehrter Reihe folgen, doch durch den einstigen Gebrauch, das Jahr mit dem 1. März zu beginnen, ganz folgerichtig sich aneinander reihen, so dass das 8. Buch den 20. April 1599 und das 9. nach unserer Zeitrechnung den 20. Februar 1600 erschienen, statt wie es im Originale heißt „den 20. Februar 1599“, denn der Februar war der letzte Monat

im Jahre. Darauf folgt die bibliographische Beschreibung des Originaldruckes nebst Angabe der Fundorte und die 2. Ausgabe von 1608, der die letzte Messe fehlt. Dieser schliefst sich die ästhetische Würdigung jeder Messe an und wird die 2., 3., 4. und 5. ganz besonders hervorgehoben. Über die 4. Messe „Sine nomine“ sagt der Herr Herausgeber: „Was kanonische Künste, Überwindung von kontrapunktischen und selbstgewollten Temposchwierigkeiten anlangt, sucht die Messe ihres Gleichen, denn die Canones sind für sämtliche Intervalle der Scala erdacht, und werden nach progressiv wachsenden Zeiträumen aufgelöst; Kunststücke, welche mir noch zu keiner Zeit und von keinem Meister bekannt geworden sind. Allein der rhythmische Fluss ist mächtig gehemmt, die Bildung der übrigen drei Stimmen gleicht mehr dem Suchen als dem Erfinden, der Gesamteindruck ist verwirrend, besonders an Stellen, wo die Auflösung nach 1, 3, 5, 7, 9, 11 halben Pausen erfolgt, und ebenso unschön, als die in Italien öfter vorkommende architektonische Spielerei der ‚schiefen Türme‘. Immerhin möchte der Unterzeichnete bei dieser Gelegenheit die Frage stellen, welche eine ‚Preisaufgabe‘ zu sein verdiente: ‚Nach welchen Regeln haben die Meister des 16. Jahrhunderts die musikalischen Canones angefertiget?‘ Die Theoretiker jener Zeit lassen uns darüber im Unklaren, denn das Geheimnis scheint mit ängstlicher Sorgfalt innerhalb der Komponistenzunft gehütet worden zu sein.“ Wer sich je mit kanonischen Künsten beschäftigt hat, weifs, dass es eine sehr billige Fertigkeit ist: Kleine Intervalle und tonische Einheit sind Hauptbedingungen, das Übrige kommt nach einiger Übung schneller und leichter als man sich die Sache denkt. Wenn der Canon nicht im Dienste der Kunst steht, ist es eine billige Spielerei. Er ist nicht oft in so geistreicher und pikanter Weise gehandhabt worden, als ihn Beethoven in der Sonate op. 30 No. 2 im Trio des Scherzo verwendet; nur dem alten Bach war der Canon stets eine Quelle anregender Inspiration, die ihn zu den herrlichsten Werken begeisterte. Bei den alten Niederländern und den Neueren dagegen ist er sehr oft nur Spielerei. Sie suchen ihn absichtlich und es macht ihnen nebenbei noch Spafs, den Leser zu fixiren, dass er dessen Lösung nicht sobald erkennt. Doch giebt es auch hier Ausnahmen, in denen der Canon sich zum wahren Kunstwerke gestaltet. *Jean Mouton* hat z. B. einen 4stimmigen Satz geschrieben (Nesciens mater, siehe in Glarean's Dodecach. vorletzter Tonsatz), der von einem höher liegenden 4stimmigen Chore in der Quint um 2 Tactus später Note für Note nachgeahmt wird, und er klingt vortrefflich. *Karl Friedrich Weitzmann*, ein geborener Berliner, der erst im Jahre 1880 starb, konnte nicht anders musikalisch denken als im Canon. Seine vierhändigen Piecen, nur zweihändig im Violinschlüssel notiert und vom 2. Spieler derselbe Part im Bassschlüssel gelesen, sind allerliebste Piecen. Der Canon ist eine Kunstform, die sich schwer lehren, und doch bald lernen lässt.

Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29a von Hans Müller (-Berlin). Mit einer Tafel. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner 1886. 4⁰,

2 Bll., 24 Seit. 2 Bll. photolithographischer Lichtdruck des obigen Ms. Preis 4 M.

Der Herausgeber obigen Tractates hat sich in jüngster Zeit mehrfach bekannt gemacht durch Arbeiten über die mittelalterlichen Schriftsteller. 1884 erschien die Arbeit über Hucbald's echte und unechte Schriften und 1883 die Musik Wilhelm's von Hirschau (vide M. f. M. Jahrg. 17 u. 18). Vorliegende Arbeit ist mit ganz besonderem Fleiſs und Genauigkeit vom Verfasser behandelt und geeignet, uns einen Blick in die früheste Zeit der Entwickelung der Mensuralmusik zu gestatten. Gerbert hat einst diesen kleinen Tractat, der hier unter den Namen *„Dietricus“* gestellt ist, beiseite liegen lassen, in dem Glauben, dass die dort mitgeteilten Regeln bei Franco und de Muris besser dargelegt seien. Ein genauer Vergleich des Herausgebers mit den übrigen Tractaten dieser Zeit belehrt uns aber, dass die Abweichungen nicht nur bedeutend sind, sondern der Tractat überhaupt als frühester über Mensuralmusik zu betrachten, also noch vor Johannes de Garlandia (Coussemaker, Scriptores t. I, p. 175—182) anzusetzen sei. Der Tractat wird in photolithographischer Nachbildung und im modernen Abdruck mitgeteilt und diesem letzteren eine sehr ausführliche mit übersichtlich zusammengestellten Tabellen begleitete Erläuterung beigegeben, die nicht nur den Text selbst erklärt, sondern stets den Vergleich mit den anderen Schriftstellern im Auge hat. Die Arbeit verknüpft dadurch den doppelten Zweck: den Tractat nach allen Seiten einer genauen Prüfung und Erklärung unterworfen zu haben und damit zugleich die alte Theorie der Mensuralmusik selbst so ausführlich und genau zu beschreiben und erklären, wie es bisjetzt noch kein neuerer Schriftsteller versucht hat. Herr Dr. Müller hat sich dadurch ein groſses Verdienst erworben. Zu diesem theoretischen Teile kommt aber ein praktischer, und dieser besteht aus einem zweistimmigen „Alleluja. Veni sancte spiritus“ im alten sogenannten Organum geschrieben, der in photolithographischer Nachbildung und der Übersetzung in Partitur vorliegt. Diesem letzten Teile der Arbeit ist noch eine sehr ausführliche „Erklärung zu dem Musikstück“ und eine „Hilfstafel zum Auflösen der Mensuralnoten“ beigegeben. Gleich belehrend für den Fachgelehrten als anleitend für den Studierenden. Auf den Tonsatz selbst kommen wir in einem der nächsten Monatshefte bei besonderer Besprechung des Organum wieder zurück.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 3de Stuk. Amsterdam. Frederik Muller & Co. 1887. 8⁰. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, diesmal Tänze, einstimmig, No. 289 bis 292. Man übersehe nicht die einliegende „Berichtigung“ gegen den Redakteur dieser Blätter gerichtet, den Artikel in den Monatsheften 1886 pag. 39 betreffend. Auſserdem enthält der Band an wertvollen Beiträgen: „Sweelinckiana.“ „Ein niederländisches (sehr hübsches) Volkslied.“ Ferner archivalisch-biographische Notizen von 1375—1662 aus dem Archive von Utrecht. Andere über Instrumentenmacher, Organisten und andere Musiker aus Amsterdam u. a.

* In einem Briefe Alexander Scarlatti's (La Mara, Briefe I, 126) an den Grofsherzog von Toscana befindet sich folgende beachtenswerte Stelle: „Sie (nämlich der Grofsherzog) gaben auch die Gelegenheit zum Entstehen der **Madrigale für Klavier** (ein Vergnügen der feinsten Kennerschaft der spekulativen Kompositionskunst, das, vom Fürsten di Venosa stammend, der sel. Königin von Schweden, meiner ehemaligen Herrin, mehr als jede andere Komposition gefiel, und von Ew. Kön. Hoheit unterstützt wurde); so dass ich es wage, deren eines beigehend zu Ihren Königl. Füfsen niederzulegen."

* Aufführung des Vereins für klassische Kirchenmusik unter Leitung des Herrn Prof. Dr. *Faifst* in Stuttgart am 4. März. Das Programm enthält die älteren Werke: *Goudimel*, Psalm. *Handl*, Adoramus te. *Frescobaldi*, Toccata Cd. *Carissimi*, Oratorium Jephta. *Durante*, Cantate Domino. *Bach*, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. *Righini*, Arie: Te ergo. *Cherubini*, aus der Missa solemnis in Em. Das Programm bringt neben den Texten biographische Notizen über die Komponisten und eine Würdigung ihrer Leistungen, besonders des angezeigten Tonsatzes.

* Herr Seminardirektor *Joh. Zahn* in Altdorf bei Nürnberg, der bekannte Hymnologe, giebt ein evangelisches Kirchenliederbuch heraus, betitelt: Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von . . . Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. Der Verleger versendet soeben den ersten Probebogen und fordert zur Subscription auf. Es soll in etwa 40 Lieferungen von je 80 Seiten zum Preise von 2 M erscheinen und in 4 bis 5 Jahren vollendet sein. Eine zahlreiche Beteiligung wäre sehr wünschenswert und der Name des Herrn Verfassers, wie der versandte Probebogen geben Gewähr, dass wir ein Werk von hoher Bedeutung zu erwarten haben, was sich ebenbürtig den Werken von Meister und Bäumker anschliefsen wird.

* Das Konservatorium der Musik zu Hamburg, seine Entstehung, Entwickelung und Organisation. Mit einer Abhandlung von Dr. Hugo Riemann: Die Phrasierung im musikalischen Elementarunterricht. Preis 1 M. Hamburg, Druck und Verlag von J. F. Richter, 1887. 8⁰. 61 Seiten mit den üblichen Verzeichnissen und Programmen der Aufführungen.

* Der in No. 5 angezeigte Katalog von Albert Cohn enthält sehr wertvolle Drucke. Aufser der Bibliothek von Grell sind auch andere Erwerbungen darin, z. B. das in Wien zum Kauf ausgebotene Lautenbuch von Gerle (1532) zum Preise von 850 M, Glarean 250 M, Virdung 850 M, Vanneus: Recanetum de musica, Rom 1533, 200 M, und viele andere alte und neuere Werke.

In unserm Verlage erschienen soeben und sind in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Sonaten für Pianoforte und Violine

von

Ludwig van Beethoven.

Insbesondere zum Gebrauch in Conservatorien für Musik revidiert und genau bezeichnet von

Wilhelm Speidel und Edmund Singer.

Erster Band (komplett) enthaltend	op. 12 Nr. 1—3, op. 23, op. 24 .	M. 8. —
Zweiter „ „ „	op. 30 Nr. 1—3, op. 47, op. 96 .	M. 8. —

Einzel-Ausgaben.

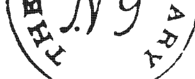
3 Sonaten. Op. 12.		
Nr. 1. D dur	M.	2. 10.
„ 2. A dur	„	2. 10.
„ 3. Es dur	„	2. 40.
Sonate in A moll. Op. 23 . . .	„	2. 10.
Sonate in F dur. Op. 24. . . .	„	2. 70.

3 Sonaten. Op. 30.		
Nr. 1. A dur	M.	2. 10.
„ 2. C moll	„	3. —
„ 3. G dur	„	2. 40.
Sonate in A moll. Op. 47 . . .	„	4. 20.
Sonate in G dur. Op. 96	„	2. 70.

Stuttgart. **J. G. Cotta'sche Buchhandlung.**

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 6. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Adrian Willaert.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

Andere Ausgabe:

(1541). Adriani Willaert | Mvsici Celeberrimi Ac Chori Divi Marci | Illvstrissimae Reipvblicae Venetiarvm | Magistri *Mvsica Qvatvor Vocvm* | (Motecta uulgo appellant) Nunc denuo ſumma diligentia | recognita ac in lucem exeuntia Additis etiam ab authore multis | motectis que in priori editione deſiderabantur. | LIBER — Wappen — SECVNDVS || Venetijs Apud Antonium Gardane | M.D.XXXXV. | (rechts davon:) „Segondo lib. di M. Adriano a 4" | Bez. des Stb. |

4 Stb. in kl. quer 4° mit gleichem Titelwortlaute.

Exemplare: Kgl. Staatsbibl. München, — Kgl. Bibl. Berlin, — Hofbibl. Wien und british Museum, sämtliche komplet.

Inhalt, verglichen mit Ausgabe von 1539b.

Seite
1. Pater noster qui es in celis.
2. Ave Maria gratia plena.
3. Congratulamini = No. 20, c. 2. p.
5. Parens = 2.
6. Usquequo = 3, c. 2. p.
8. Magnum hereditatis misterium (derselbe Satz wie 1. Buch 1539, No. 26).
9. Ave = 12.
10. Spiritus = 6, c. 2. p.

Seite
12. Veni sancte spiritus, } 1. Buch 1539, No. 11.
13. 2. p. Sine tuo nomine, }
14. Domine = 8, c. 2. p.
16. Quem = 13, c. 2. p.
18. Dulces exuuie dum fata deus.
19. Flete oculi rorate genas.
20. Beatus = 9, c. 2. p.
22. Beatus = 19, c. 2. p.
24. Victimae = 7, c. 2. p.
26. Surgit Christus cum tropheo.
27. 2. p. Dic Maria quid vidisti.
28. 3. p. Dic Maria quid fecisti (derselbe Satz wie 1. lib. 1539, No. 25).
30. Intercessio que sumus domine.
31. Qui habitat = 1, c. 2. et 3. p.
34. Amorum fortissime ductor Sebastiane.
35. 2. p. Te igitur martir egregie.
36. Regina celi letare.
37. In illo tempore, = 1. lib. 1539, No. 20).

Letzte Seite das Register.

1539 c. (Versal:) Cantvs | Famosissimi Adriani Willaert | Chori | Divi Marci Illvstrissimae Reipvblicae | (Petit:) Venetiarum Magiſtri, (Versal:) *Mvsica Qvinqve Vocvm* ([Petit:] quae vulgo MOTECTA | nuncupantur,) Nouiter omni studio, ac diligentia in lucem edita. | (Vers:) *Liber Primvs.* | Qvinqve Vocvm. ‖ Venetiis. Apvd Hieronymvm Scotvm. | 1539. |

Die Titel zum A. T. B. und Q. lauten:

(Versal:) Del Primo Libro De i Motetti A | Cinqve Voci, De lo Eccellentissimo Adriano | (Petit:) Vuillaert Maeſtro di Muſica de la Capella de San Marcho de l'Illustriſſima | Signoria di Venetia. | Nouamente poſti in luce. | A Cinqve — Q — Voci. | Adrian Willaert. |

5 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Text mit gothischen Lettern. Der Notendruck ist weit schöner und sorgfältiger hergestellt als in 1539 a.

Exemplare: Universitäts-Bibl. in Jena, komplet. — Kgl. Univers.-Bibl. in Königsberg i/Pr.: C. A. T. B. — Staatsbibl. München: A. u. T.

Inhalt der Motetti 5 voc.:

1. Verbum iniquum et dolosum, 2. p. Duo rogavi ne deneges mihi.
2. Salva nos ab excidio.
3. Christus resurgens, 2. p. Dicunt nunc Judei.
4. Prolongati sunt dies mei, 2. p. Inveterata sunt ossa mea, 3. p. Sit ergo fas dicere.
5. Si rore Aonio fluerent mea, 2. p. At desueta diu revocantem.

6. Domine Jesu Christe.
7. Adriacos numero si quis, 2. p. Nobis dum sacros.
8. Laetare sancta mater ecclesia, 2. p. Augustine lux doctorum.
9. Inclite dux salve Victor, 2. p. Sanguine tumulto.
10. Sacerdotum diadema, 2. p. O Gratiane, o pie.
11. Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sunt dixit.
12. Peccavi supra numerum arenae maris, 2. p. Quoniam iniquitatem meam.
13. O crux splendidior, 2. p. Dulce lignum dulces clavos.
14. Ecce lignum crucis, 2. p. Crux fidelis.
15. Inclite Sfortiadum (Vivat dux Franciscus Sfortia felix).
16. Locuti sunt adversum me, 2. p. Et posuerunt adversum me.
17. Haud aliter pugnans fulgebat.
18. Victoria salve (Salve Sfortiarum), 2. p. Quis curare neget.
19. Precatus est Moises, 2. p. Memento Abraam, isaac & iacob.
20. Congratulamini mihi, 2. p. Et dum flerem ad monumentum.
21. Ave maris stella, 2. p. Monstra te esse matrem.
22. Ave Maria ancilla sanctae trinitatis, 2. p. Ave Maria decus.
23. Ne projicias nos domine.

Andere Ausgabe:

(1550). Famosissimi Adriani | Willaert, Chori Divi | Marci . . , Magistri, | *MVSICA quinque Vocum*, | (quae . . . Motecta | nuncupantur.) | Noviter omni | . . . in | . . . aedita. | *Liber Primus.* | Bez. des Stb. und das Druckerzeichen ‖ Venetiis, | Apud Hieronymum Scotum | 1550. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Dieselben 23 Motetten wie in 1539c.

Exemplare in der Kgl. Bibl. in Berlin, Staatsbibl. in München und british Museum in London, sämtlich komplet.

1542. (Versal:) Cantvs | Adriani Willaert Mvsicorvm Omnivm | (Petit:) qui hactenus & noſtro & maiorum Euo floruerint, Longe, ac sine controuverſie principis | celeberrimi, & in preſenti Illuſtriſſime Reipublice venetiarũ in ede Diui Marci | Capelle Rectoris q. ementiſſimi, Muſicorum Sex vocum, quae vulgo | Motecta dicuntur, nuper omni ſtudio, omniq; indagine | In lucem editorum. | M. D. — Liber Primvs — XXXXII. ‖ Venetiis.

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Nur der Cantus hat obigen Titel, die übrigen folgenden:

> Bez. d. Stb. | Il Primo Libro Di Motetti | Di M. Adriano a Sei | Nouamente poſto in luce. | M. D. — Gardane's Drz. — XXXXII. | Motetti primi di M. A. ſei. |

Dedik. an Marco Trivisano von Ant. Gardane, der es auch herausgegeben und gedruckt hat. (Sammelwerk 1542d.)

Exemplare auf der Kgl. Bibl. München, Univ.-Bibl. Jena, Hofbibl. Wien, sämtlich komplet. — Proske'sche Bibl. in Regensburg (fehlt 1. Stb.) und Univ.-Bibl. Königsberg (fehlt V. vox.)

Enthält (24) 35 Motetten inclusive der 2. Teile.

Von Willaert sind folgende aufgenommen:

Pater noster, p. 4 (1. Nr.)
Ave Maria, p. 6.
Verbum bonum, 2. p. Ave solem genuiste, p. 9.
Vocem jocunditatis, p. 12.
O beatum pontificem, p. 14.
Vidi sedere virum (In excelso throno), p. 16.
Ave virgo sponsa dei, 2. p. O Maria benedicta, 3. p. Igitur nos merito, p. 17.
Beatus laurentius, p. 20.
Obsecro Domine, 2. p. Qui regis Israel, p. 21.
O salutaris hostia, p. 23.
O gloriosa Domina, 2. p. Maria mater gratiae, p. 24.
Salva nos Domine, p. 26.
In diebus illis, 2. p. Et stans retro, p. 27.
Ego vox clamantis, 2. p. p. 31 (wohl nur fälschlich W. zugeschrieben, da der erste Teil dieser Motette Berchem zum Autor hat. Vide Sammelwerke bei Berchem unter „Factum est verbum").
Venator lepores, 2. p. At francisce, p. 32.
Domine Jesu christe, 2. p. O bone Jesu, p. 34.
Beata viscera, p. 40.
Regem regum, p. 46 (zweifelhaft, ohne Autor).

Die übrigen Motetten sind von Jachet berchem, Maistre Jan, Loiset pieton und Verdelot.

1545. Canzone Villanesche | Alla Napolitana Di M. Adriano | Wigliaret A Qvatro Voci | con la Canzona di Ruzante. | Con la gionta di alcune altre canzone uillanesche alla napolitana di *Francesco siluestrino* ditto chechin e di | *francesco corteccia* nouamente stampate con le soe stanze. | Primo Libro | A Qvatro — Gardane's Wappen — Voci ‖ Venetiis Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXV. | Bez. d. Stb. | Sammelwerk 1545f. 4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. 15 Nrn. Je 3 von Silvestrino und Corteccia, die übrigen von Willaert.

Exemplare: Staatsbibl. München, kompl. — Bibl. Berlin: Basso. — Hofbibl. Wien: Tenor.

Andere Ausgabe:

(1548.) (Versal:) Tenor | Canzon Villanesche. | Alla Napolitana Di Messer | Adriano A Qvatro Voci | (Petit:) Con la Canzon di Ru-

zante | Libro — Druckerzeichen Scotto's*) — Primo ‖ In Vineggia Appreſso Girolamo Scotto. | M. D. XLVIII. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Komplet in der K. K. Hofbibl. in Wien. Auſser Willaert ist nur der eine Satz von Silvestrino darin: „O dio si vede chiaro cha per te moro." (Mitteilung des Herrn Fr. Xav. Wöber.)

Andere Ausgabe:

(1553.) Bez. des Stb. | Canzon Villanesche | . . . Di Messer | Adriano a Qvatro Voci | Con la Canzon . . . | A Qvatro — Drz. — Voci. ‖ In Venetia Appresso di | Antonio Gardano | 1553. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Enthält auſser Willaert nur den obigen Satz von *F. Silvestrino* (No. 8) und „Buccucia dolce" von *Pierresson* (No. 12).

Das british Museum in London besitzt den Altus und Tenor. Mitteilung des Herrn William Barclay Squire.

Von Willaert, der stets nur mit „Adriano" benannt wird, sind in allen drei Ausgaben folgende Gesänge:

pag. 1, Sempre mi ride sta.
pag. 2, O dolce vita mia, 2 Stroph. (La Canzon di Ruzante).
pag. 3, Madonn' io non lo so perche.
pag. 4, Cingarissimo venit'a giocare.
pag. 5, Vecchie letrose non valete.
pag. 6, Madonna mia fa famme, 2 Str.
pag. 7, 8, 10 von Fr. Silvestrino.
pag. 9, Un giorno mi prego.
pag. 11, A quand' a quand' havea.
pag. 12, O bene mio fa famm' uno.
pag. 13 und 15, drei Canz. von Fr. Corteccia.
pag. 14, Sospiri miei d'oime dogliorirosi.

„Le Vecchie per invidia" in 1545 Corteccia zugeschrieben, in 1548 und 1553 dagegen Willaert.

1550. (Versal:) Cantvs | Di Adriano Et Di Iachet. | I Salmi Appertinenti Alli | (Petit:) Vesperi per tutte le Feste Dell' anno, Parte a versi, et parte Spezzadi | Accomodati da Cantare a uno et a duoi Chori, Nouamente | Posti in Luce, et per Antonio Gardane, con ogni | Diligentia ſtampati et Correti. | Primvs Chorvs. | (resp. Secvndvs Chorvs.) | Con Privilegio. ‖ In Venetia Appresso di | Antonio Gardane. | 1550. |

---

*) vide Schmid's Petrucci, Tafel, Figur 11.

8 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik., siehe Sammelwerk 1550a.

Exemplare: Proske's Bibl. in Regensburg: 7 Stb. Cant. II fehlt. — Univ.-Bibl. Königsberg, fehlt Tenor, die Angaben Müller's sind nicht genau, sowie sein Index unvollständig.

Eine 2te Ausgabe mit gleichem Titel erschien „con ogni | Diligentia | ristampati & Corretti. | Secvndvs Chorvs | . . . | In Ven." ib. | 1557. Proske's Bibl. besitzt vom Chorus II. den A. T. B.

Von Willaert befinden sich folgende Gesänge darin:

Donec ponam, VII. toni, 2. Vers, Dixit Dominus, p. 2.
Potens in terra, V. toni, 2. Vers, Beatus vir, p. 4.
Facta est Judaea, 2. Vers, In exitu, p. 8.
Quoniam confirmata est, VI. toni, 2. Vers, Laudate Dominum omnes gentes, p. 10.
Stantes erant pedes nostri, IV. toni, 2. Vers, Laetatus sum, p. 14.
Nisi Dominus custodierit, VI. toni, 2. Vers, Nisi Dnus. aedificaverit, p. 16.
Sit nomen Domini, I. toni, 2. Vers, Laudate pueri, p. 23.
Exquisita in omnes, I. toni, 2. Vers, Confitebor tibi, p. 24.
Quoniam confortavit, II. toni, 2. Vers, Laude Jerusalem, p. 26.
Fiant aures tuae, V. toni, 2. Vers, De profundis, p. 31.
Sicut juravit Dno., VIII. toni, 2. Vers, Memento Dne. David, p. 32.
Intellexisti cogitationes, VIII. toni, 2. Vers, Dne. probasti me, p. 34.
Ego dixi in excessu mentis, IV. toni, 2. Vers, Credidi, p. 36.
Tunc repletum est, VI. toni, 2. Vers, In convertendo, p. 38.

1555. Bassvs | I Sacri E Santi Salmi | Che Si Cantano A Vespro Et Compie- | ta Con li suoĩ Hinni Responsorij et Benedicamus Composti da l'eccellentissimo | Musico Adriano Vuillaert a uno Choro & a quatro voci Nova- | mente por Antonio Gardano stampati & corretti. | Con la gionta di dui Magnificat | A Qvatro — Drz. — Voci || In Venetia apresso di | Antonio Gardano. | 1555. |

Nur Bassus in quer 4⁰ bekannt im British Museum zu London (A. 569a).

Andere Ausgabe:

(1571.) (Versalien:) I Sacri Et Santi Salmi Che Si Cantano A Vespero Et Compieta (Petit:) Con li suoi Hymni, Responsorij, & Benedicamus, Composti da l'Eccellentiss: Musico Adriano Vuillaert à vno Choro, & a Quatro voci. | Nouamente con ogni diligentia Ristampati, | Con la gionta di dui Magnificat. | A Qvatro — Drkz. — Voci. | In Venetia Apresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1571. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰.

Exemplar: Kgl. Staatsbibl. in München, Mus. pr. 175/10. (Die Angabe der Zeilenabschnitte ist mir nicht genau mitgeteilt.)

Register zu Ausgabe 1555 nach dem Bassus:

Primi Toni: Dixit Dominus.
Secundi „ Confitebor tibi.
Tertii „ Beatus potens in terra.
Quinti „ De profundis.
Septimi „ Memento Domini.
Quarti „ Laudate pueri.
Sexti „ Letatus sum.
Tertii „ Nisi Dominus.
Octavi „ Lauda Jerusalem.
Ad Completorium: Jube domne (sic.)
Sexti Toni: Cum invocarem.
Primi „ In te Domine.
Septimi „ Qui habitat in adiutorio.
Sexti „ Ecce nunc benedicite.
Antiphona: Miserere mihi.
Hymnus: Procul recedant.
Antiphona: Salva nos Domine.
In festivitatibus Beate Marie virginis Hymnus: Sumens illud.
In die nativitatis Domini Antiphone: Tecum principium.
Hymnus: Tu lumen.
Antiphona: Hodie Christus natus est.
Hymnus: Amatorem paupertatis.
Hymnus tempore quadragesime: Respice clemens.
Sexti Toni: Magnificat.
Magnificat.

Register nach 1571:

Vespro Primo.

In Nativitate Domini, Ad vesperas Psalmi consueti cum suis Antiphonis.
Dixit Dominus domino meo . 1
Confitebor tibi Domine . . 1
Beatus vir qui timet dominum 2
De profundis clamavi at te domine 3
Memento domine David . . 4
Antiphone. Tecum principium in die virtulis tue. cum reliquis 15
Hymnus. Tu lumen tu splendor 17
Ad Magnificat Antiphona:
Hodie Christus natus est . . 17
Benedicamus domino . . . 18
Vespro secondo della Madonna.
Dixit dominus domino meo . 1

Psalmorum.

Benedicamus in laude Jesu . 18
Ad completorium, Psalmi, Antiphone, cum suo Hymno, et versiculis.
Cum invocarem exaudivit me deus 9
In te domine speravi non confundar 10
Qui habitat in adjutorio altissimi 11
Ecce nunc benedicite dominum 12
Antiphona, Miserere mihi domine
Hymnus:
Procul recedant somnia et noctium 13
Versiculi, In manus tuas domine 13
Nunc dimittis servum tuum . 14
Antiphona, Salva nos domine 14
Regina celi letare alleluja . . 14

1559a. Bez. d. Stb. | Mvsica Nova Di | Adriano Willaert | All' Illvstrissimo Et Eccel- | lentissimo Signor Il Si- | gnor Donno Alfonso | D' Este Prencipe | Di Ferrara. | (Titel in Abbildg.)

7 Stb. in hoch 4⁰. Rückseite der V. vox., unter Will.'s Portrait: In Venetia appreſſo di Antonio Gardano 1559.

2. Bl. Dedik. von *Francesco Viola* an obigen Herzog, gez. 15. Set. in Ferrara 1558. Inhalt: 29 Motet. zu 5, 6 und 7 Stim. und 21 italienische Madrigale zu 5, 6 und 7 Stim.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: V. vox. (danach obige Beschreibung). — K. Staatsbibl. München, kompl.*) — Stadtbibl. in Hamburg, 5 Stb. unter 1558 katalogisiert. (Die Druckfirma wird oft übersehen und dafür die Jahreszahl der Dedikations-Unterschrift genommen.) — British Museum, kompl. — Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis 1702: C. T. B. V. VI. VII. — Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 7 Stb. in Kopie. — Lyceum musicale in Bologna, kompl. — Bibl. in Modena: C. T. B. VI. VII. — Bibl. reale zu Neapel, kompl.

Inhalt:

*) Der Katalog sagt: 8va vox fehlt (sic.).

Seite
19. Veni sancte spiritus, 6 v.
    2. p. O lux beatissima.
21. Avertatur obsecro domine, 6 voc.
    2. p. Inclina Deus meus.
23. Alma redemptoris mater, 6 v.
    2. p. Tu, quae genuisti.
25. Peccata mea domine, 6 v.
    2. p. Quoniam iniquitatem.
27. Salve sancta parens, 6 v.
    2. p. Virgo Dei genitrix.
29. Audite insulae et attendite, 6 v.
    2. p. Et posuit o meum.
31. Aspice domine quia facta est, 6 v.
    2. p. Plorans ploravit in nocte.
33. Pater peccavi in coelum, 6 v.
    2. p. Quanti mercenarii.
35. Victimae paschali laudes, 6 v.
    2. p. Dic nobis Maria.
37. Mittit ad virginem non, 6 v.
    2. p. 4 v. (fehlt im 5tus).
    3. p. Audit et suscipit puela.
41 Haec est dominus domini, 6 v.
    2. p. Fundavit eam altissimus.
43. Huc me sidereo, 6 v.
    2. p. 4 v. (fehlt im 5tus).
    3. p. De me solus amor.
45. Praeter rerum seriem, 7 v.
    2. p. Virtus sancti spiritus.
47. Inviolata, integra, et casta, 7 v.
    2. p. Tua per precata dulcisona.
49. Benedicta es coelorum regina, 7 v.
    2. p. Per illud ave prolatum.
51. Verbum supernum prodiens, 7 v.
    2. p. Se nascens dedit.
53. Te Deum patrem ingenitum, 7 v.
    2. p. Laus Deo patri.

Madregali.

56. O invidia nemica di virtute, 5 v.
    2. p. Ne però che con atti.
58. Piu volte gia dal bel sembiante, 5 v.
    2. p. Ond' io non potè mai.
60. Quando fra l'altre donne, 5 v.
    2. p. Da lei ti vien l'amoro.
62. Laura mia sacra al mio, 5 v.
    2. p. Ella si tace.

Seite
64. Mentre che'l cor da glia moroti, 5 v.
2. p. Quel foco è morto.
66. Onde tolse Amor l'oro, 5 v.
2. p. Da quali angeli mosse.
68. Giunto m'ha amor fra belle, 5 v.
2. p. Nulla posso levar.
70. I begliocchi; ond' i fui percosso, 5 v.
2. p. Questi son que begliocchi.
72. Io mi rivolgo in die, 5 v.
2. p. Tal hor m'assale.
74. Aspro core e selvaggio, 6 v.
2. p. Vivo sol di speranza.
76. Passa la nave mia, 6 v.
2. p. Pioggia di la grimar.
78, I piansi; hor canto, 6 v.
2. p. Si profund'era.
80. Cantai: hor piango, 6 v.
2. p. Tengan dunque ver me l'usato.
82. In qual parte del ciel, 6 v.
2. p. Per divina bellezza.
84. I vidi in terra angelici, 6 v.
2. p. Amor, senno, valor.
86. Ove ch'i posi gliocchi, 6 v.
2. p. Amor, e'l ver fur meco.
88. Pien d'un vago pensier, 6 v.
2. p. Ben, s'io non erro.

Dialoghi.

90. Quando nascesti, Amor? 7 v.
91. Liete, e penso se, accompagnare, 7 v.
92. Che fai alma? che pensi? 7 v.
93. Occhi piangere; accompagnate, 7 v.

(Schluss folgt.)

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikzeitung.
Guide = Le Guide musical. Bruxelles, chez Schott frères.
Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Heugel.
Musical world = The M. w. a weekly record of music. Lond. Novello etc.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz., Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. für die musik. Welt. Lpz., Senff.
Wochenbl = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Abbiati, Francesco, Organist, st. 9. April in Lecco.

Ackens, Christian Felix, Lieder-Komponist, st. 18. März in Aachen.

Albert, Charles, Tanzkomponist, st. im Juni in London, 71 J. alt. (Vater des Pianisten Eugen d'Albert.)

Andia, Antonio Romero y, Musikhistoriker und Klarinettist, geb. 11. Mai 1815 zu Madrid, gest. 7. Okt. ebd. (Ricordi 317.)

Angri, Elena d', Altistin, st. im Nov. in Barcelona. (Signale 1100.)

Antoni, Giorgio d', Tenorist, st. im August in Rom.

Aoust, Marquis Jules, Dilettant, Komponist, st. 21. Januar in Paris (geb. gegen 1825).

Audran, Marius-Pierre, geb. zu Aix den 26. Sept. 1816, st. im Dez. zu Marseille, wo er Gesanglehrer am Konservatorium war. Einst Sänger an der komischen Oper zu Paris. (Guide 1887, 24. — Bock 1887, 31.)

Balle, Giovanni, Baritonist, st. im Juli zu Triest, 46 J. alt.

Baralle, Alphonse, Musikkritiker, st. 27. Dez. in Paris, 65 J. alt.

Battmann, Jacques-Louis, Organist und Komponist, st. 7. Juli zu Dijon, 68 J. alt. (Biogr. Ménestrel 267: st. 9. Juli.)

Beek, Henry, Hornist, organisierte in den Vereinigten Staaten Nord-Amerikas die Militärmusik und st. 15. Mai in Philadelphia, 75 J. alt.

Berg, F., Sänger und Chordirektor am Theater in Stockholm, st. Ende des Jahres daselbst, 83 J. alt. (Ménestrel 1887, 64. — Guide 1887, 32 unter F. Q. Berg.)

Bernardi, Antonio, Komponist, st. im Juni zu Bastia (Corsica).

Blitz, Frau **J.,** geb. Clementine Pyn, Sängerin, st. 24. Dez. zu Gent, 55 J. alt. (Guide 1887, 7.)

Böhme, Albert von, einst Hofopernsänger in Dresden, st. daselbst im Juli.

Bonnehée, Marc, Gesanglehrer am Pariser Conservatoire, st. 28. Febr. zu Passy bei Paris (geb. 2. April 1828 zu Moumours). (Ménestrel 111.)

Bordese, Ludovico, Komponist, geb. um 1825 zu Neapel, gest. 17. März zu Paris. (Biogr. im Ménestrel 128.)

Bottura, Giuseppe Carlo, Schriftsteller und Operntextdichter, st. im Jan. zu Triest. (Ménestrel 72.)

Boulanger, Fräulein **Marie,** Violinistin, st. im Mai zu Paris, 28 J. alt.

Bowling, John Pew, Organist und Dirigent, st. im Juli zu Leeds, 35 J. alt.

Bracker, Hans Jürgen, einst Musikdirektor in Schleswig-Holstein, st. 20. Jan. zu Neumünster, 88 J. alt.

Broer, Ernst, geb. 11. April 1809 in Ohlau (Schlesien), gest. 25./26. März in Tarnopol. In den 30er Jahren ein geschätzter Violoncello-Virtuose; während 40 Jahren Organist an der Dorotheenkirche und Regens chori im Ursuliner-Kloster zu Breslau. Von 1843—1884 Gesanglehrer am Matthias-Gymnasium ebd. Komponist zahlreicher kirchlicher Werke, als Messen, Vespern u. a. Schrieb auch 2 Oratorien. (Breslauer Ztg. No. 220 vom 28/3. 1886.)

Bürde-Ney, Frau Jenny, Sängerin, geb. 21. Dez. 1826 zu Graz, gest. 17. Mai zu Dresden. (Bock 166. — Signale 619.)

Buzzoni, Ottavio, Kapellmeister, st. im Aug. zu Novara.

Capriles, Giuseppe, Bassist, st. 6. April zu Pesaro.

Caron, Camille, Komponist, st. 11. März in Rouen (geb. 10. März 1825 ebd.)

Casella, Cesare, Violoncellist, st. in Lissabon.

Casiraghi, Cesare, Operetten-Komponist, geb. 31. Dez. in Crema, gest. im Nov. in Burni (Pavia), 48 J. alt.

Catchpole, Charles F. E., Hornist, st. im Nov. in London, 28 J. alt.

Cavaillé-Col, Vincent, (Bruder des berühmten Aristide), Orgelbauer, st. im Jan. in Paris.

Chiaromonte, François, Komponist und Gesanglehrer, geb. 26. Juli 1809 zu Castro Giovanni (Sicilien), gest. 15. Okt. zu Brüssel. (Guide 290. — Signale 983. — Ménestrel 380.)

Chissotti, Antonio, Komponist, st. im Okt. zu Bergentino (geb. 1814 in Casalmonferrato).

Chipp, Dr. **Edmond Thomas,** Organist und Komponist, geb. 25. Dez. 1823 in London, gest. 17. Dez. in Nizza. (Ménestrel 1887, Biogr. pag. 64, zeigt den 16. an, The musical times den 17.)

Choron, Stephane-Louis, Nicou-, geb. 10. April 1809 zu Paris, Kirchenkomponist, st. 6. Sept. zu Paris. (Guide 250. — Ménestrel 331.)

Chouquet, Adolphe-Gustave, geb. 16. April 1819 zu Havre, gest. 30. Jan. zu Paris, Conservator des Museums für Musikinstrumente in Paris und Musikhistoriker. (Biogr. im Ménestrel 76. — The musical World 198.)

Croisez, Pierre-Alexander, Harfenist und Komponist, st. 26. Juli zu Versailles (geb. 7. Mai 1814 zu Paris).

Dalbesio, Giuseppe, Komponist und Pianist, st. im Aug. zu Rivoli (früher lebte er in Turin).

David, Ernest, Musikschriftsteller, st. 3. Juni zu Paris, 61 J. alt. (Ménestrel 228.)

Decker, Franz, Dirigent des Klagenfurter Männergesangvereins, st. 8. April, 53 J. alt, in Klagenfurt.

Degele, Paul Eugen, Baritonist, geb. 4. Juli 1836 zu München, st. 26. Juli auf seiner Villa bei Dresden. (N. Z. f. M, 353.)

Delaporte, Eugène, einst Organist in Sens, später gründete er die Gesellschaft der Orpheonisten (siehe Guide 82), st. 21. Febr. zu Paris, 68 J. alt. (Ménestrel 112.)

Desiro, Domenico, einst Chordirektor, st. im April in Triest, 95 J. alt.

Dorian, Sophie, Sängerin, st. im Aug. in Nizza, 23 J. alt.

Duguet, Jules, Kapellmeister zu Lüttich, st. 14. Aug. zu Tilff bei Lüttich. (Guide 240.)

Dupony, Dirigent, st. im Nov. in Vichy, 56 J. alt.

Eberius, Heinrich, Opernsänger, später Musiklehrer, st. 13. Jan. zu Wiesbaden, 69 J. alt.

Ebingre, Rodolphe, Komponist und Dirigent, geb. 25. April 1836 zu Brüssel, gest. 25. Mai zu Uccle bei Brüssel.

Eliason, Eduard, geb. um 1811 in Frankenthal, gest. 17. Febr. in Frankfurt a/M., Violinist. (N. Z. f. M. 97.)

Erdmannsdörfer, Karl Eusebius, Violinist und Dirigent, geb. 14. Sept. 1810 zu Wöhrd bei Nürnberg, st. 31. Aug. in Nürnberg. (Signale 744. — Wochenblatt: st. am 12. Aug.?)

Falcone, Sabino, Komponist, st. im Juni zu Neapel, 41 J. alt.

Ferri, Nicola, Opernkomponist, später Gesanglehrer, st. 26. März zu London, 49 J. alt. (Ménestrel 188.)

Fradel, Karl, Komponist, geb. 29. Aug. 1821 in Wien, siedelte 1859 nach Amerika über und st. in New-York am 7. Nov.

Fritsch, Karl, Oboist und Lehrer am Konservatorium in Strafsburg, geb. 1852 daselbst, gest. im Nov. ebd.

Frye, Charles F., Organist an St. Andrew's- under Shaft und an King's College zu London, st. 30. Juli, 45 J. alt.

Gariboldi-Bassi, Frau **Rosalie,** Sängerin, st. 9. Mai zu Verona, geb. zu Mailand.

Giudici, G. B., Musikverleger (Firma: Giudici e Strada) in Turin, st. das. 28. Aug.

Gloggner, Karl, Gesanglehrer, st. 24. Dez. in Zürich.

Gobbaerts, Louis, Komponist, schrieb viel Tagesmusik unter den Namen: Streabbog, Ludovic und Lévy; die beiden letzten Namen werden im Le Guide p. 149 als nicht zutreffend bezeichnet.

Geb. 28. Sept. 1835 in Antwerpen, begraben 30. April zu St.-Gilles. (Ménestrel 188. — Guide 149.)

Graner, Robert, fürstl. Hofkapellmeister in Gera, st. 6. Aug. ebd., 67 J. alt. (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* *Canal* in seiner „Della musica in Mantova" (Venez. 1881) erwähnt pag. 17 ein Buch von Baldassare Castiglione: „*Cortigiano*", gedruckt 1528, in welchem der Verfasser pag. 93 von der Lieblichkeit des Zusammenklanges von 4 „Viola da arco" spricht. Auf derselben Seite erwähnt Canal die beiden Instrumentenmacher *Giov. Jacopo dalla Corna* und *Zanetto Montichiaro*, die um 1533 in Brescia Violoni, Liuti, Lire und andere Saiteninstrumente verfertigten. Auch in Mantua lebte um 1497 im Kloster der Franziskaner ein ausgezeichneter Instrumentenmacher, der aber, wie es scheint, die Anfertigung nur zu seinem Vergnügen betrieb, er hiefs *Padre Dardelli* (ibid. p. 17, nicht Pietro). Fétis berichtet von einer Laute von ihm, die im Jahre 1807 der Maler Richard in Lyon besafs und mit seinem Namen gezeichnet war (vide Fétis' Biogr. unter Dardelli). Von Violinen ist also noch nirgends die Rede. Selbst von Ganassi kennen wir Schulen für Flöte, Viola und Violone (1533—1542), aber keine für die Violine.

* Van der Straeten schreibt im 7. Bande seiner La musique aux Pays-Bas p. 360, nachdem er aus einem Aktenstücke von c. 1556 die „Cytharaedi" der Kapelle Kaiser Karl V. angeführt hat, dass die Cythara in den Niederlanden im 16. Jahrhundert „synonym" (gleichbedeutend) mit der Viola sei. Im Spanischen hiefs sie „Vihuela d'arco" auch „viyuelas de arco" (ib. 246). Für die erstere Bezeichnung giebt er keinen Beweis, dagegen ist die zweite Benennung durch mehrfache Aktenstücke dokumentiert. Die erstere Bezeichnung möchte doch sehr anzufechten sein, da man im 16. Jahrhundert allgemein darunter die Lautenspieler verstand. Unter „Vihuela" verstand der Spanier im 16. Jahrhundert überhaupt jedes geigenartig gebaute Instrument. So erschien 1535 ein Buch von Luys Milan in Valencia über die „vihuela de mano." Ein Lauteninstrument mit 6 Saiten (ib. 384 mit Abbildung.) 1538 erschien ein ähnliches Werk von Luys Narbaez, wo es nur heifst „para tañer vihuela." Wahrscheinlich eine Guitarre, denn Straeten schreibt p. 385, Amphion sitzt auf einem Delphin, „joue d' une vihuela, en frottant les cordes du pouce de la main droite." Auf dem Titel eines Buches von Ruiz de Ribayaz von 1677 heifst es aber „de la guitara española y arpa. (Ibidem.)

* Was kann man wohl im 15., 16. und 17. Jahrhundert unter einem „succentor" verstanden haben? So heifst es in den Dokumenten von St. Donatien zu Brügge stets „er wurde zum succentor gewählt." Straeten versteht einen „Maître de chant" darunter, also was wir heute einen Kapellmeister nennen. Im 17. Jahrhundert heifst es dann oft „magister cantus", z. B. Straeten p. 30, Dokument vom 21. März 1611 „admissus fuit ad officium magister cantus hujus ecclesie." Diesem Magister cantus kommt noch ein „Phonascus" hinzu. Pag. 36 im Straeten heifst es aber unter dem 29. Nov. 1684: „Musicus in phonascum hujus ecclesie."

Die Erklärung Riemann's für das Wort Phonascus genügt nicht, denn hier ist ein Amt mit dem Worte gemeint und nicht ein Komponist. Das Amt eines Komponisten an Hofkapellen im 15. und 16. Jahrhundert hieſs „Symphonista“, wie Isaac und Senfl benannt werden. Meiner Ansicht nach kann ein Phonascus nur ein Gesanglehrer sein, der fast an jeder gröſseren Kirche einst angestellt war. Demnach wäre ein Magister cantus dasselbe. Ein gegenseitiger Austausch der gemachten Erfahrungen wäre sehr erwünscht, damit wir über diese so oft vorkommenden Bezeichnungen endlich ins Klare kommen. Das Straeten'sche Quellenwerk: Maîtres de chant et organistes de St.-Donatien et de St.-Sauveur à Bruges, Bruges 1870, giebt eine reiche Auswahl von Ausdrücken zur Bezeichnung einstiger Ämter an Kirchenkapellen. Ich gebe noch einige Proben davon. Pag. 36: „DD. contulerunt officium phonasci Nic. Cambier, vicario hujus ecclesie.“ Oder „Lectus fuit libellus Jo. Bagenrieux, phonasci St. Petri Lovaniensis, quondam hic choralis (heiſst wohl Choralist?), supplicantis assumi in phonascum huj. eccl.“ Seite 35 heiſst es am 9. April 1674: „Ioa. Deschamps, capellano de gremio chori“, Seite 37 am 23/2. 1771: „Ad officium phonasci electus fuit D. Bened. Picart ejusdem ecclesie vicarius, musicus bassus.“ In den Dokumenten des Kapitels von St. Sauveur wird der Kapellmeister „regendus cantoriam“ genannt (Straeten ib. p. 42). Bei der Bezeichnung eines Sängers wenden die Alten stets das Wort „Cantor“ an, wie es auch in den Dokumenten der Kirche St. Sauveur, bei Straeten Seite 42 u. f. heiſst, bis dann Seite 45 u. f. wieder „Magister cantus“ folgen. Straeten wirft die Bezeichnungen alle durcheinander und jeder ist bei ihm Kapellmeister. An St. Sauveur gab es in der Mitte des 16. Jahrhunderts auch einen Magister choralium, der aber oft den Posten eines M. cantus mit übernahm (ib. 48, 49). Am 29/3. 1557 lautet der Ausdruck bestimmter, hier heiſst es „Magister choralium et cantus chori.“ Am 27/4. 1558 liest man: Bassecantori musico et choriste.“ „Musici chori praefectus“ ist die lateinische Formel für einen Kapellmeister. Pag. 54/55 heiſst es bei Jean Flamme „phonascus et magister choralium.“ Dann p. 56 „cantor et phonascus.“ Auf Seite 57 sieht man, dass der Ausdruck „maître de chant“ gleich „Phonascus“ ist. — Am Ende obigen Werkes werden die „Regelen voor den Sanghmeester ende de Coralen der cathedrale Kerke van St.-Donaes binnen Brugghe“ (von 1643) mitgeteilt und ersieht man daraus, dass derselbe sich hauptsächlich um die musikalische und moralische Erziehung der Knaben zu kümmern und sie in allen Kirchengebräuchen zu unterrichten hatte. Jede Stunde des Tages vom Aufstehen bis zum Schlafengehen ist ihm vorgeschrieben inbetreff der Beschäftigung der Knaben. Wir haben uns daher die Thätigkeit eines Sangmeisters (Kapellmeister) alter Zeit ganz anders vorzustellen, als sie heute ist. Die eigentliche Direktion bei den Aufführungen fiel überhaupt weg; die kleinen Chöre von 8—12 Stimmen waren so eingeübt, dass jede weitere Leitung überflüssig wurde, seine Hauptsorge bestand also in der Erziehung; nur die eigentlichen Schulstunden hatte er nicht zu leiten, denn es heiſst p. 63 unter 9: „Naer den ombyt (Frühstück) sullen zy hun begeven ter studie, ofte sullen gaen naer de latynsche schole is het saecke datter moet ghegaen worden. 10: Op de werckdaeghen sal sang-schole ghehouden worden van den elf heuren tot den twalven in de teghenwoordigheyt van den sanghmeester.“ Auch das Mittagsmahl soll „soo veel als het moghelyck is“ in seiner Gegenwart eingenommen werden. Er war also ein Erzieher wie etwa unsere heutigen Hauslehrer, nur dass die musikalische Ausbildung der Knaben, neben dem Dienste in der Kirche, seine Hauptaufgabe war.

* Stiehl (Carl): Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. Herausgegeben von . . . Leipzig. Max Hesse's Verlag. 1887. In 8⁰. 2 Bll. und 19 Seiten. Die einzelnen Artikel sind in möglichster Kürze abgefasst, doch stets auf dokumentarische Grundlage gestützt und dies giebt dem Buche einen grofsen historischen Wert. Ein Verzeichnis der Werke ist den biographischen Notizen nicht beigefügt, aufser bei Buxtehude, da es doch nur eine wertlose Wiederholung dessen gewesen wäre, was bereits in anderen Lexika zu lesen ist. Solange sich der Fundort eines Werkes nicht nachweisen lässt, ist die Anführung desselben nur eine Abschreiberarbeit und stimmen wir Herrn Musikdirektor Stiehl darin völlig bei. Möchten aber hierbei nochmals an alle Freunde der Musikgeschichte die Aufforderung richten, Verzeichnisse von öffentlichen und privaten Bibliotheken anzulegen und sie durch den Druck bekannt zu machen und zwar nicht nur der älteren Zeit, sondern bis in die neueste. Die Gesellschaft für Musikforschung ist stets bereit, Kataloge, die wissenschaftlich abgefasst sind, in den Monatsheften zu veröffentlichen.

* Das *Riemann*'sche Lexikon ist bis zur 18. Liefg. fortgeschritten und geht bis zum Worte Straufs.

* Herr *Paul de Witt* in Leipzig hat vor kurzem ein „Museum von altertümlichen Musikinstrumenten“ in Leipzig (Thomaskirchhof 16) eröffnet, und ist dasselbe an den Wochentagen von 9—12 und 3—6 Uhr geöffnet. Es enthält drei Abteilungen: 1. Die Entwickelung der Klavierinstrumente, sowie der Harfe. 2. Die Blasinstrumente des 16. bis 19. Jahrhunderts. 3. Die Streich-, Rupf- und Schlaginstrumente, unter denen die verschiedenen Violen- und Lautenformen einen hervorragenden Platz einnehmen. Deutschland besitzt zwar manchen Schatz, doch unsere öffentlichen Sammlungen weisen nur ein und das andere Instrument auf. Hier ist dem Historiker endlich ein Feld eröffnet, wo er die eingehendsten Studien machen kann, denn nach England zu gehen ist nicht jedem möglich. Herr *de Witt* hat sich durch diese uneigennützige Handlung ein grofses Verdienst erworben.

* Herr *Edmond Vander Straeten* würde uns sehr verbinden, wenn er von den beiden im 7. Bande seiner „La musique aux Pays-Bas“ pag. 257 ff. erwähnten Übersetzungen von *Virdung*'s Musica getutscht (Basel 1511), die eine in französischer (Anvers 1529), die andere in niederdeutscher Sprache (Schoon boecxke 1568), beide ohne Autoren, die Titel in genauem Wortlaute, Format, Blatt- oder Seitenzahl, Druckfirma nebst Beschreibung des Druckes und Fundortes in französischer Sprache mitteilen wollte, um diese interessante Entdeckung in den Monatsheften zu veröffentlichen. Demnach würde das Virdung'sche Buch in vier verschiedenen Bearbeitungen existieren. Agricola brachte es in deutsche Verse, Luscinius übersetzte es in die lateinische Sprache und die beiden obigen bringen es in französischer und niederdeutscher Sprache. Die Redaktion.

* Herr Ernst Werra, Chordirektor in Mehrerau-Bregenz (Vorarlberg), beabsichtigt eine historische Sammlung katholischer Orgelsätze herauszugeben und bittet um gefällige Beiträge. Besonders sucht er nach Orgelsätzen von Johann Caspar Ferdinand Fischer, von denen er die Ariadne Musica 1715 und den Blumenstraufs (ohne Jahr) besitzt. Das Joachimsthalsche Gymnasium besitzt noch „Musikalisches Blumen-Büschlein oder . . . Schlag-Wercklein“ (s. a.) und in Ms. 68 Fugen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 7. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Adrian Willaert.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1559 b. (Versal:) Tenor. | Fantasie Recercari | Contrapvnti. A Tre Voci Di |(Pet.:) M. adriano & de altri Autori appropriati per Cantare & Sonare d'ogni | ſorte di Stromenti, Con dui Regina celi, l'uno di M. adriano & l'altro | di M. cipriano, Sopra uno medeſimo Canto Fermo, Nouamente | per Antonio Gardano riſtampati. | Libro — Drz. — Primo ‖ In Venetia Apreſſo di | Antonio Gardano. | 1559. |

3 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Sammelwerk 1559 f.

Exemplar: Kgl. Bibl. München, kompl. Auſser 1 Regina, 3 voc. sind die Recercari 1—8 und 10 von Willaert.

Andere Ausgabe:

(1593.) Basso | Fantasie Recercari | Et Contrapvnti A Tre Voci, | Di Adriano & de altri Autori, appropriati per Cantare & Sonare | d' ogni sorte di Stromenti, Con due Regina celi, l'uno | di Adriano & l'alto di Cipriano, Sopra | vno medesimo Canto Fermo | Nouamente con ogni diligenza Ristampate. | Drz. ‖ In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M.D.LXXXXIII. |

Das british Museum besitzt den Cantus und Bassus. Der Inhalt besteht, wie die Ausgabe von 1559 b (vide Bibliogr. der Musik-Sammelwerke 1559 f), aus 2 Regina coeli und 15 Recercar von denselben Komponisten wie dort.

Die 8 Ricercari von W. befinden sich auch in einem bisher unbekannt gebliebenen Sammelwerke, welches schon 10 Jahre früher als das von 1559 erschien, betitelt:

Fantesie, Et Recerchari | A Tre Voci, Accomodate | Da Cantare Et Sonare Per Ogni In- | strumento, Composte da M. Giuliano Tiburtino | da Tieuoli, Musico Eccellentiss. Con La Gionta Di Alcvni | altri Recerchari, & Madrigali a tre Voce, Composti | da lo Eccellentiss. *Adriano Vuigliart,* | Et *Cipriano Rore* suo | Discepolo. | Con Somma Diligentia Stampati, | Et da gli proprij exemplari estratti, | Nouamente posti in luce. | Can — Drz. — tvs. ‖ Venetiis, Apvd | Hieronymum Scottum. | M.D.XLIX. |

3 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedikation.

Exemplar im british Museum, komplet.

Tovola De Fantesie, | *Et Recerchari a Tre Voci,* | *Composti da lo eccell. Musico M. Giuliano* | *Tiburtino da Tievoli.* |

Ut re mi fa sol la . . . 1.
La sol fa mi fa re la . . . 2.
Fa re mi re sol mi fa mi . . . 3.
Fa mi fa re ut . . . 4.
Sol sol sol ut . . . 5.
Ut mi fa ut fa mi re ut . . . 6.
Re ut fa re fa sol la . . . 7.
Re ut re fa mi re . . . 8.
Ut fa mi ut mi re ut . . . 9.
Re fa mi re la . . . 10.
Ut re mi ut fa mi re ut . . . 11.
La sol fa re mi . . . 12.
Fantasia . . . 13.

Tavola De' Madrigali | *de diversi Eccellentiss. Autori.* |

O felice colui, *Baldessar Donato*, 14.
Grave penn' in Amor, *Cipriano Rore*, 15.
Se'l veder soi, *Adriano Vuigliart*, 16.
Io dico & dissi, *Cipriano Rore*, 18.
Sur le joly jonc, *Adriano Vuigliart*, 19.
Tutt' il di piango, *Cipriano Rore*, 20.
Sasso che pur, Secunda pars, 21.
Ite caldi sospiri, *Nadal*, 22.
Dir si puo ben, Secunda pars, 23.
Amor che vede, *Nadal*, 24.

Tavola Delle Ricer- | *chate di M. Adriano Vuigliart.* |

Adriano Vuigliart, 26—33. (Mittlg. des Herrn W. B. Squire.)

1560. CINCQVIESME LIVRE DE CHANSONS | composé a troys parties par M. Adrian vvillart nouuellement | Imprimé en troys

vollumes. | PREMIER (Drkz.) DESSVS. ‖ A PARIS. | De l'imprimerie d' Adrian le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, | rue S. Jean de Beauuais . . . 1560. | Auec priuilege . . . |

3 Stb. in sehr kleinem Format, 4 Bll. auf den Bogen: 1. Dessus. Second Dessvs. Concordant.

Inhalt:

Allons allons gay.	Fol.	2.
As tu point veu la viscontine.	„	10.
Baysez moy tant tant.	„	8.
Dessus nostre treille de may.	„	3.
He dieu Helaine.	„	12.
Jean Jean quand tu t'en yras.	„	4.
J'ayme par amours.	„	6.
J'ay veu le regnard.	„	7.
Je ne ſçauroye chanter.	„	16.
La rousée du moys de may.	„	13.
La ieune dame.	„	18.
Or suis-ie bien au pire.	„	5.
Perrot viendras tu au nopčes.	„	19.
Quand le ioly Robinet.	„	9.
Qui la dira.	„	12.
Qui eſt celuy.	„	14.
Qui veult aymer.	„	17.
Site don dieu.	„	15.
Vous marchez du bout du pied.	„	11.

Einzig bekanntes Exemplar in der K. K. Hofbibl. zu Wien. Mitteilung des Herrn Frz. Xav. Wöber.

Sämtliche 19 Chansons erschienen bereits 1536 in dem Sammelwerke „La Courone et fleur des Chansons a troys. Venetia per Anthoine de Blabate. Intagliato per Andrea Anticho da Montoua." (Bibliogr. 1536 b.)

1561 a. (Versal:) Hadriani Willaert Mvsici Excellentissimi | Moteta Qvatvor, Qvinque, Et Sex | (Petit:) Vocum, nunc primum in lucem ędita. | LIBER PRIMVS | Bez. d. Stb. | Drkz. ‖ LOVANII. | Apud Petrum Phalesium Bibliopol. Jurat. M.D.LXI. | Cum Gratia & Priuilegio.

5 Stb.: C. A. T. B. V. & VI. vox in kl. quer 4⁰ auf der Staatsbibl. München; im Cantus No. 1 und 2 defekt.

Inhalt:

1. Domine quid multiplicati sunt, 4 v.
2. Dilexi quoniam exaudiet, 4 v.
3. Confitebor tibi Domine, 4 v. 2. p. In quacunque die. 3. p. Si ambulavero.

4. Recordare Domine, 4 v.
5. O admirabile, 5 v.
6. Quando natus es, 5 v.
7. Rubum, quem viderat Moyses, 5 v.
8. Germinavit radix Jesse, 5 v.
9. Ecce Maria genuit nobis, 5 v.
10. Mirabile misterium, 5 v.
11. Magnum haereditatis, 5 v.
12. Miserere nostri Deus, 5 v.
13. Sub tuum praesidium, 5 v.
14. Beati pauperes spiritu, 5 v.
15. Sustinuimus pacem, 5 v.
16. Omnia quae fecisti nobis, 5 v.
17. Veni sancte spiritus, 6 v. 2. p. O lux beatissima.

1561 b. (Versal:) Hadriani Willaert Mvsici Excellentissimi | Moteta Cvm Sex Et Septem Vocibvs. | (Petit:) Nunc primùm in lucem aedita. | LIBER SECVNDVS. | Bez. d. Stb. | Drkz. | (Firma wie beim 1. Buche.)

Kgl. Staatsbibl. in München besitzt den C. A. T. B. V. & VI. vox in kl. quer 4°.

Inhalt:

1. Avertatur obsecro domine, 6 v.
2. Alma redemptoris mater, 6 v.
3. Peccata mea domine, 6 v.
4. Salve sancta parens, 6 v.
5. Audite insulae, 6 v.
6. Aspice domine, 6 v.
7. Pater peccavi in coelum, 6 v.
8. Victimae paschali laudes, 6 v.
9. Mittit ad virginem, 6 v.
10. Haec est domus domini, 6 v.
11. Huc me sidereo descendere, 6 v.
12. Praeter rerum seriem, 7 v.
13. Inviolata integra et casta, 7 v.
14. Benedicta es coelorum regina, 7 v.
15. Verbum supernum prodiens, 7 v.
16. Te Deum patrem ingenitum, 7 v.

Beide Bücher sind aufser den 4 stimmigen ein Abdruck aus 1559 a.

1563. Madrigali a quatro voci di Adriano Willaert, con alcune napolitane, et la Canzon de ruzante, tutte racolte insieme, coretti e novamente stampati. Bez. d. Stb. | Vinegia, Girolamo Scotto. 1563.

4 Stb. in kl. quer 4°.

Kgl. Bibl. zu Brüssel, fonds Fétis No. 2218; C. T. B.

Madrigali:

Qual piu divers' et nuova cosa, a carte	2
Quante volte diss'io	3
*Lagrime mesti	4
Gia mi gaudea	5
Chi volesse saper	6
Cosi vincet' in terra	7
Oime il bel viso	8
*Con dogli'e con pieta	9
Qual anima ignorante	10
Signora dolce io te vorrei	11
Amor mi fa morire	12
Quando gionse per gl'occh'al cor madonna	13
Grat'e benigna donna	14
Madonna'l bel desire	14
*Madonna mia gentile	15
*Amor tu sai pur fare	16
*Se la dura durrezza in la mia donna dura	16
*Voi sapete ch'io v'amo	17
*Non piu ciance madonna	18
*Madonna ohime per qual cagion hauete	18

Canzon Napolitane:

Madonna io non lo so perche lo fai	19
Cingarissime	20
Madonna mia famme	20
A quando	21
O bene mio fa	21

Canzon di Ruzante:

*Zoia gentil che per secreta via	22
*Occhio non fu giamai	23
*Quando d'oro vien.	

Die mit einem * bezeichneten kommen in der Bibliographie der Sammelwerke nicht vor, die übrigen sind aus 1537a, 1540i, 1542h und aus der hier Seite 100 von 1545 beschriebenen Canzonen-Sammlung.

Mitteilung des Herrn Direktor Ed. Fétis in Brüssel.

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Grell, Eduard August, alter Direktor der Berliner Singakademie, st. 10. Aug. in seiner Sommerwohnung in Steglitz bei Berlin. (Bock 257. — N. Z. f. M. 374 u. 541.)

Grosse, F. W., geb. 1824 in Sachsen, st. im Dez. in London. Oboist seit 1848 in der Konzert-Halle.

Guelbenzu, Juan Maria, Pianist u. Komponist, geb. 27. Dez. 1819 (Ménestrel: 1829) zu Pampelona, st. 8. Jan. in Madrid. Le Guide zeigt ihn anfänglich unter dem Namen **Zwelbenz** an, wie auch die deutschen Musikztg. (Ménestrel 72. — Guide 48.)

Guerini, Luigia Arancio-, Primadonna, geb. zu Palermo 1835, st. 23. Juli zu ?.

Guillaume, Lambert, Komponist, Violinist, Gesanglehrer, geb. 28. Okt. 1816 in Lüttich, st. ebd. im Nov.

Haering, Anton, Organist a. d. Kathedrale in Genf, geb. 16. Jan. 1825 in Aesch (Baselland), st. 14. Nov. in Genf. (Biogr. Schweiz. Musikztg., p. 207.)

Hall, R. W., Organist, geb. 1808 und st. 16. Febr. zu Hall.

Hatton, John Liphot (schrieb auch unter dem Namen Czapek), Komponist und Dirigent, geb. 12. Okt. 1809 in Liverpool, st. 20. Sept. zu Margate (England). (The times musical 607. — Monthly musical record 225.)

Heilbronn, Marie, verheiratete Vicomtesse de Lapanouse, einst Sängerin, geb. um 1847 zu Lyon, st. 31. (30.?) März zu Nizza. (Guide 116.)

Hennin, Frau Iweins d', Sängerin, geb. 28. März 1814, st. im Dez. zu Passy bei Paris.

Heurung, Anton, Chordirektor, st. 2. Nov. in Stuttgart. (Signale 1080.)

Hofman, Charles-Henri-Emile, Dirigent, geb. 2. Dez. 1848 zu St. Josse-ten-Noode, st. 31. Aug. zu Brüssel.

Huber, Joseph, Violinist u. Komponist, geb. 17. April 1837 zu Sigmaringen, st. 23. April zu Stuttgart (22. April ist falsch. Schweiz. Musikztg. 97, Biogr. — N. Z. f. M. 229, Nachruf. — Wochenbl. 257, Biogr.).

Jacquart, Léon-Jean, Violoncellist, st. 27. März zu Paris (geb. 3. Nov. 1826 ebd.).

Jimmerthal (nicht Simmerthal oder Zimmerthal), **H.**, Organist, Orgelbauer u. Musikschriftsteller (über Buxtehude 1877), st. 17. Sept. in Lübeck, wo er 1809 geb. war.

Jorez, Louis-Jean-Lambert-Charles, Gesanglehrer, als Kritiker zeichnete er mit „Luigi", geb. 23. Juni 1828 zu Brüssel, st. 22. Nov. in Schaerbeek b. Brüssel. (Guide 360.)

Jourdan, Charles-Louis-Philippe, Tanzkomponist, st. Ende d. J. (?) zu Paris.

Jouvin, Benoît-Jean-Bapt., Kritiker, zeichnete seine Artikel mit Bénédict, st. 14. Nov. zu Rueil bei Paris.

Jüllig, Franz, Komponist, Freund Rob. Schumann's, geb. um 1813 zu Ettlingen (Baden), st. 17. Mai zu Wien. (Signale 728.)

Kafka, Joh. Nepomuk, seichter Salon-Komponist, st. 23. Okt. in Wien, 67 J. alt.

Kennedy, David, Baritonist, geb. 15. April 1825 zu Perth (Schottland), st. 13. Okt. zu Stratford (Canada). (Guide 310.)

King, Donald William, einst Tenorist, st. im Juli in London, 75 J. alt.

Kirchhoff, C. L., Musikhändler in Bern, st. 4. Jan.

Köhler, Louis, Musikschriftsteller, Komponist, Theoretiker, einer der fleifsigsten Musiker, der sich jedes Fach dienstbar machte, manches Brauchbare aber nichts Hervorragendes leistete, st. 15./16. Febr. zu Königsberg i./Pr. (Lessmann, Allg. Musikztg., Berlin, p. 95. — Signale 273. — N. Z. f. M. 99.)

Koenig, Joseph Fidèle, Tenorist, später Gesanglehrer, geb. 26. Febr. 1817, st. 18. Okt. zu Paris.

Kupfer, Wilhelm, Violinist am Hoftheater in Wien, st. 29. März hochbetagt.

Lalanne, Fräulein **J.-M. de,** Pianistin, st. im Aug. zu Paris, 56 J. alt.

Laugenbach, Julius, Dirigent, st. 8. Sept. zu Bonn.

Lapommeraye, Fräulein **Célina**, auch unter dem Namen Rosa Bell, Sängerin, st. im April zu Nizza.

Lasalle, Albert de, Musikschriftsteller, st. 24. April zu Paris, 52 J. alt. (Ménestrel 180, Biogr., schreibt aber fälschlich st. 24. März.)

Lebel, Jean-Louis, Gesanglehrer, geb. 7. Febr. 1813 zu Paris, st. im März ebd.

Ledent, Félix-Etienne, Komponist und Pianist, st. im Aug. zu Lüttich (geb. ebd. 20. Nov. 1809).

Lejeune, Louis, Organist, st. im März zu Paris.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Herr Prof. Gustav Engel veröffentlicht in der Bock'schen Neuen Berliner Musikzeitung einen sehr interessanten Artikel über das von Heinrich Bellermann herausgegebene Buch: *Eduard Grell*, Aufsätze und Gutachten über Musik (Berlin 1887, J. Springer). Es erscheint fast wie eine Strafe des Schicksals, dass ein so eingefleischter Verächter aller und jeder Instrumentalmusik, selbst derjenigen, die

nur als Begleitung zum Gesange dient, der jeden Klavierspieler noch unter einen Instrumentenstimmer setzt und ihm den Namen eines Tonkünstlers kurzweg abspricht, 34 Jahre lang Organist sein musste oder wollte und 25 Jahre einem Gesanginstitute vorstand, welches nur Werke mit Begleitung zu Gehör brachte. Der soeben erschienene Katalog seiner Bibliothek illustriert seine Ansichten noch auf andere Weise, denn kein Werk von Palestrina oder eines anderen aus der altklassischen Periode, aufser einigen wenigen Bänden neuerer Sammelwerke älterer Kompositionen, enthält derselbe, dagegen 386 Werke Instrumentalmusik und wohl ebensoviel Gesangwerke mit Instrumentalbegleitung.

* Das 2. Heft der Vierteljahrsschrift 1887 bringt einen sehr wertvollen Artikel von *Frz. Xav. Haberl* über die römische schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Er enthält die ersten dokumentarischen Nachrichten über die einstige erste Kapelle der Welt. Der darin aufgespeicherte Stoff ist für die Musikgeschichte von hohem Wert.

* Die im Mai ausgegebenen Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Haertel* in Leipzig ist wieder sehr reich an neuen Verlagsartikeln und Fortsetzungen alt- u. neuklassischer Ausgaben. Das Sammelwerk: „Alte Meister" reicht bereits bis zu No. 67 und bringt von 61—66 zwölf Toccaten von Frescobaldi. Die Sammlung „Aus alten Zeiten", 12 No., enthält kleinere Piecen für Violine bearbeitet und mit einer Pianofortebegleitung versehen von Bach, Lully, Couperin, Purcell, Muffat, Scarlatti u. a. Von Palestrina's Gesamtausgabe ist der 24. Band Messen unter der Presse. Ebenso wird der 4. Band von Heinr. Schütz als nächst erscheinend verkündet. Auch von Grétry ist der 7. Band: Anacréon chez Polycrate bald zu erwarten. Franz Schubert's Gesamtausgabe ist ebenfalls im stetigen Fortschreiten begriffen. Gustav Jansen hat eine „Neue Folge" Briefe Rob. Schumann's herausgegeben, welche die Zeit von 1828—1854 umfassen.

* Der in No. 6 angezeigte Katalog von Leo Liepmannssohn ist erschienen und enthält sehr viel Wertvolles, besonders im Instrumentalfache. Von älteren Drucken ist besonders das spanische Tabulaturbuch von Milan, 1535, von grofser Seltenheit.

* Auf die schon mehrfach an die Redaktion gerichtete Frage: Erscheint in Frankreich nicht ein ähnlicher Monatsbericht neuer Erscheinungen im Buchhandel wie die Monats- und Jahresberichte von Hofmeister in Leipzig, ist dieselbe nun imstande Antwort zu erteilen. Schon seit 76 Jahren giebt die Vereinigung unter der Adresse „Au Cercle de la librairie", boulevard Saint-Germain, 117, Paris, eine „Bibliographie de la France, Journal général de l'Imprimerie et de la librairie; publié sur les Documents fournis par le Ministère de l'Intérieur. (Paraissant tous les samedis)" heraus. Preis jährlich 24 fr., halbjährig 13 fr. fürs Ausland. Allerdings ist hierin nicht die Musik allein vertreten, sondern die gesamte Literatur. Bücher über Musik sind eingereiht in die übrige Literatur, während die praktische Musik eine besondere Abteilung einnimmt. Die Titel sind ausführlich und mit Sorgfalt hergestellt. Hierbei sei zugleich auf ein Werk aufmerksam gemacht von dem soeben der 3. Band erscheint: A. Laporte's Bibliographie contemporaine . . . depuis 1800 jusqu' à nos jours. Paris, libr. Vieweg. In 8°. 320 pp. Enthält die Buchstaben Cuc—Dro.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 8. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. —— Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

Das dokumentarische Material über Archadelt's Lebenslauf ist immer noch sehr lückenhaft und den in den Monatsheften XV, 142 mitgeteilten Daten ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Was die Rechtschreibung seines Namens betrifft, die bisher Arcadelt lautete, so habe ich auf Grund der hier folgenden Bibliographie seiner Werke, die gebräuchlichere Form Archadelt gewählt, denn 24mal kommt die Schreibweise Archadelt, 3mal Arcadelt und 4mal Arcadet vor — die letztere Schreibart in französischen Drucken. Auch das Diarium der päpstlichen Kapelle notiert ihn stets unter der oben gewählten Schreibweise. Herr *Haberl* erwähnt zwar in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III, 273, Anm. 3, dass er sich selbst das eine Mal mit Arcadelt unterzeichnet hat*), doch legte man einstmals wenig Wert auf eine bestimmte Namensschreibung, so dass selbst Druckereibesitzer ihre Firma einmal so, das anderemal so zeichneten. Wechselt doch z. B. Gardane in den Jahren 1553 und 1554 mit der Schreibweise Gardano, so dass man den Namen einmal mit *e*, das anderemal mit *o* findet, bis er dann schliesslich nur mit Gardano zeichnet. — Archadelt lebte vor 1539 am Hofe zu Florenz, was in den Ragionamenti von Bartoli bezeugt und von La Fage und Straeten wiederholt wird. (Straeten in La musique aux Pays-bas VI, 322.)

*) Im Straeten, La mus. aux Pays-Bas VI, 369 findet sich das Facsimile.

1539 im Februar trat er dann in die Capella Julia in Rom ein und fügt Straeten (ib. 358) hinzu, dass er angeblich damals 25 Jahr alt gewesen sein soll, so dass er also 1514 geboren wäre. Die aktenmäſsige Aufzeichnung nennt ihn: Jacobus Flandrus (nicht Jacomo Fiammingo wie Straeten schreibt. Siehe Haberl l. c. p. 277). Archadelt wird vom Juli bis November „*magister capellae*" genannt und war mit diesem Amte zugleich der *magister puerorum*, d. h. der Lehrer für den Musikunterricht der Knaben verbunden. Die Sänger der Capella Julia hatten den Dienst im St. Peter zu versehen, während die Privatkapelle des Papstes den Namen Capella sistina (sixtinische Kapelle) führte. Da der Dienst in der ersteren sehr anstrengend und der Gehalt gering war, so strebte jeder Sänger danach, in die päpstliche Kapelle (sixtinische) zu gelangen, wo der Dienst leichter und die Einnahmen bessere waren (Haberl l. c. 234, 249, 277). Auch Archadelt wird am 30. Dez. 1540 in die letztere aufgenommen. Auſser dem *Magister capellae* besaſs die päpstliche Kapelle einen *Decanus, Abbas* und einen *Punctator*. 1544 erhielt Archadelt die Stellung eines Abbas oder Camerlingo, verzichtete am 11. Jan. 1545 auf dieselbe, blieb aber ferner als Sänger in der Kapelle, denn er unterzeichnet am Ende des Jahres die Statuten der Kapellmitglieder. Nach Straeten quittierte er den Dienst am 27. Juli 1549, doch nennt ihn noch 1551 (siehe 1539a Ausgabe 1551) Gardane „Cantor de la Cappella del Papa." (Siehe das Nähere M. f. M. XV, 142.) Seinen Übertritt in den Dienst des Kardinals Karl von Lothringen erfahren wir aus dem Titel zu den Missae tres von 1557 und zwar bekleidete er dort den Kapellmeisterposten. Da der Kardinal bis 1560 in Paris lebte und Archadelt bald nach 1557 gestorben zu sein scheint, so ist es möglich, dass Paris sein letzter Aufenthaltsort war. Doch schwebt über dieser Periode seines Lebens noch völliges Dunkel. Die französischen Musikschriftsteller könnten sich um die Geschichte der Musik sehr verdient machen, wenn sie ihre Archive nach Nachrichten über Musiker älterer Zeit durcharbeiten und durch den Druck bekannt machen wollten, so wie die Italiener neuerdings mit anerkennenswertem Eifer ihre Archive durchstöbern und vorzügliche Quellenarbeiten geliefert haben.

Archadelt ist als Komponist, besonders im geistlichen Tonsatze, von Ambros im 3. Bd. seiner Musikgeschichte pag. 593 (576) trefflich gezeichnet und er stellt ihn mit Recht unter die ersten Meister der Blütezeit des 16. Jahrhunderts. Nur in einem Ausspruche irrt er, wie mir Herr Dr. *Boecker* in Fischeln mitteilt, wo er von der

Missa *de Beata Virgine* spricht und sich in einer Anmerkung dahin äufsert, dass dieselbe im Gloria die gebräuchlichen Texteinschiebungen (Texteinschube sagt Ambros) nicht enthält. Dies ist ein Irrtum Ambros', denn die Einschiebungen sind auch hier vorhanden. Der oben genannte Herr besitzt die Messen Archadelt's, sowie die von *Morales* in Partitur und ist voller Lobes über beide Meister. Sie sind, sagt er, die Leitsterne und Quellen gewesen, wonach Palestrina sich gebildet hat.*) Seine hervorragende und geradezu stilbildende Bedeutung als Madrigalist, habe ich schon in der Bibliographie Willaert's pag. 86 hervorgehoben. Eine wunderbare schwärmerische und sehnsuchtsvolle Stimmung tönt aus ihnen uns entgegen. Er verschmäht jedes kontrapunktische Kunstmittel aufser kleinen imitatorischen Einsätzen und die stete Wiederholung des letzten Verses jeder Strophe, die wie ein Abgesang klingt, giebt ihnen fast einen volkstümlichen Anstrich. Dass Archadelt Niederländer ist, vergisst man vollständig; er geht völlig im Wohlklange und der stimmungsvollen Klangschönheit auf. Die Madrigale zeigen in ihrer festen Gestaltung und dem bewussten Ausdrucke eine Vollendung, als wenn sie längst vorbereitete Formen wären und doch datiert ihre Entstehung erst eine kurze Zeit. Die künftige Zeit hat auch nichts daran geändert und bis in den Anfang des 17. Jahrh. bildet das Archadelt'sche Vorbild das Muster für alle Arbeiten in diesem Stile. Damit sei aber nicht gesagt, dass Archadelt der Erfinder des Madrigals sei, denn noch bleiben uns *Verdelott* und *Naich* als frühere Schöpfer desselben zur Untersuchung übrig.

Die nun folgende Bibliographie der Druckwerke Archadelt's ist durch die freundliche Hilfe der Herren Dr. Laubmann in München, Will. Barclay Squire**) in London und Frz. Xav. Wöber in Wien entstanden und gebührt den Herren ein grofser Teil des Verdienstes, dass sie zu solchem Umfange angewachsen ist.

Bibliographie der Druckwerke Archadelt's.

1539 a. (Versal:) Tenor. | Il Primo Libro Di Madrigali d'Archadelt a | qvatro con nvova gionta im- | pressi. | Vignette. | Con gratia et privilegio. |

*) Derselbe Herr macht mich auch darauf aufmerksam, dass die von Kade im 5. Bande von Ambros' Musikgesch. p. 212 mitgeteilte Lamentation von *Eleasar Genet* in dem Pariser Drucke von 1557 (siehe Bibliogr. der Musik-Sammelwerke 1557 d) bedeutende Varianten gegen seinen Abdruck aufweist.

**) Auf pag. 86 ist der Name durch ein Übersehen bei der Korrektur unvollständig mitgeteilt worden.

Am Ende: In Venetia Nella Stampa d'Antonio Gardane. | Nell-anno del Signore M.D. XXXIX. | Drkz. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedik. an Monsignor Leone Orsino Eletto di Fregius von A. Gardane.

Exemplar: Kgl. Bibl. in München komplet.

Die Dedikation beginnt mit den Worten: Si toglieva Il suo debito a la gloria del Divino Arcadelte. Gegen das Ende derselben erfährt man, dass dies die um 10 Madrigale vermehrte zweite Ausgabe von Gardane ist und dass ihm ein Drucker in Mailand die erste Ausgabe sehr fehlerhaft nachdruckte (non senza scorno di quegli Stampatori, chi ristampatigli in Milano). Die Fehler, sagt er ferner, die sich in meiner ersten Ausgabe vorfinden, sind mehr durch die Sorglosigkeit meines Komponisten, als durch mich entstanden. Fétis setzt die erste Ausgabe ins Jahr 1538, giebt aber nichts Näheres an.

Die Ausgabe enthält 60 Madrigali in folgender Ordnung:

1. Il bianco e dolce cigno et io piangendo.
2. Pungente dardo che'l mio cor consumi.
3. In justissimo amore che val l'unico.
4. Ragion e ben ch'alcuna volta io canti.
5. Non ch'io non voglio mai altro.
6. Io vorrei pur fuggir crudel' amore.
7. Voi ve n'andat'al cielo occhi beati.
8. Occhi miei lassi mentre ch'io vi giro.
9. Ancidetemi pur grievi martiri.
10. Dhe come pur al fin lassa vegg' io.
11. Sapete amanti perch' amore.
12. Madonna s'io v'offendo per don.
13. Nova donna m'apparve di belta.
14. Io ho nel cor un gelo, che quanto.
15. Quando co'l dolce sono s'accordon.
16. Se vi piace Signora il mio dolore.
17. Che piu foc' al mio foco che piu.
18. Non piu ciance madonna.
19. Perche non date voi donna crudele.
20. O s'io potessi donna dir quel.
21. Vostra fui e sacro mentre ch'io viva.
22. Se la dura durezza in la mia donna.
23. Voi sapete ch'io v'amo, anzi.
24. Lasciare (Lassar) il velo o per sol.
25. S'el tuo partir mi spiacque.
26. Non v'accorgete amanti, che di costei.
27. Benedett' i martiri ch'io sostegno.
28. Qual clitia sempre al maggior.

29. Dhe se lo sdegn' altiero.
30. Se gl'occhi non temprate ou' entre.
31. Quai pomi mai qual'oro potrian.
32. Alma perche si trista.
33. Quanta belta, quanta gratia.
34. Poss' io morir di mala.
35. Dhe dimm' amor se l'alma.
36. Io dico che fra voi potenti.
37. Fammi pur guerr' amor.
38. Ahi se la donna mia.
39. Il vagh' e dolce sguardo.
40. Voi voi la mia vita se te.
41. Giovenetta regal pur' innocente.
42. Quant' e madonna mia foll'il pensiero.
43. Chi potra dir quanta dolcezza.
44. Madonna oyme per qual cagion.
45. Dunque credete ch'io.
46. Felice me se de i bei lum' un raggio.
47. Lodar voi donn' ingrate.
48. Il ciel che rado virtu tanta mostra.
49. Bella fioretta io vorrei pur lodarvi.
50. Madonna mia gentile.
51. In un boschetto adorno.
52. O felici occhi miei.
53. Io mi pensai che spento foss' el foco.
54. Amor tu sai pur far amor.
55. Quanti travagli e pene.
56. Fra piu bei fiori che mai creasse.
57. Se per colpa del vostro fiero sdegno.
58. Ahime ahime dov' e'l bel viso.
59. Ver' infern' e'l mio petto.
60. Quand' io pens' al martire.

(Fortsetzung folgt.)

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Lennox, Joseph G., Organist u. Dirigent der Gesellschaft Oratorio, st. 14. Juli zu Boston (Amerika).

Lindemann, Eduard, Bassist, geb. 22. Jan. zu Sayda, st. 2. März in Kassel.

Linter, Ricardo, Pianist u. Komponist, st. 6. Febr. in London, geb. in Devonshire. (The musical World 119.)

Liszt, Franz, st. 31. Juli zu Bayreuth. (Lessmann's Allg. Musikztg., Berlin, p. 331. — Bock 241.)

Loew, Joseph, Komponist von Salonpiecen, st. im Okt. in Prag.

Maas, Joseph, Tenorist, geb. 30. Jan. 1847 zu Dartford (Kent), st. 16. Jan. zu London (wird auch mehrfach fälschlich angezeigt: 17. Jan. zu Rochester). (Guide 32. — Ménestrel 64. — Musical times 93. — Monthly musical record 28. — The musical World 60.)

Magnien, Fernand, Oboe-Virtuos, st. im Juli zu Lille.

Manni, Ignazio, Komponist, geb. 10. Januar 1814 zu Antonio, st. 4. Juli zu Modena. (Ricordi 215, längere Biogr. 224.)

Markowska, Frau **Elise,** Komp. u. Pianistin, st. 21. März zu Wien.

Mas, Eusebio Dalman y, Dirigent, st. 10. April in Barcelona.

Meden, Hermann von der, Konzertsänger, geb. zu Hamburg, st. 1. Aug. ebd., 32 J. alt. (Bock 253. — Signale 728.)

Mejo, August Wilhelm, Dirigent u. Komponist, geb. 19. Jan. 1791 in Nossen, st. 1. Aug. zu Chemnitz. (Signale 680.)

Melchert, Julius, Komponist, st. 12. Sept. zu Hamburg, geb. 1810 zu Altona am 12. Sept. (Bock 302.)

Menghetti, Giuseppe, Opernkomponist, st. 5. Jan. zu Filottrano (Ancona), geb. zu Fano. (Ménestrel 72. — Ricordi 22.)

Menu, Bassist, st. im Febr. zu Paris.

Methfessel, Ernst, einst Musikdirektor in Winterthur, geb. 20. Mai 1811 in Mühlhausen (Thüringen), st. 20. Jan. in Winterthur. (Autobiogr. in Schweizer. Musikztg. 1886, 32. Andere Aufzeichnungen von ihm, ibid. 202.)

Minelli, Gustavo, Musikschriftsteller, besonders Kritiker, st. Ende Nov. zu Mailand, 55 J. alt. (Ricordi 358.)

Möller, Eduard, Musikdir. in Bremen, geb. 3. April 1807 ebd., st. 8. Jan. ebd. (Signale 115.)

Mongini-Stecchi, Frau **Carlotta,** Sängerin, st. im Mai zu Novara.

Müller, Adolf, sen. **Schmid** soll nach Fétis und Schilling sein wahrer Name gewesen sein. Er hat an 4773 Werke geschrieben und starb am 29. Juli zu Wien, 85 J. alt.

Müller, Johann Gottlob, geb. 14. Juli 1813 zu Syhra bei Geithain, gest. 16. Okt. in Dresden, Direktor des Männergesangvereins Orpheus und Komponist. (Biogr. Sängerhalle 360.)

Nathan, Ernest, Violinist, st. im Okt. zu Paris.

Oechsner, Andreas Johann Lorenz, geb. 14. Jan. 1815 in Mainz, gest. 19. Dez. in Havre, Komponist und Violinist. (Biogr. Ménestrel 1887, 63. — Bock 1887, 31.)

Olander, Auguste, Komponist und Violinist, st. 3. Aug. in Stockholm, 62. J. alt. (Guide 229.)

Operti, Giuseppe, Komponist und Dirigent, st. 7. Dez. in Denver (Colorado). (Ménestrel 1887, 64.)

Pancaldi, Alberto, Baritonist, st. im Nov. zu Bologna, 32 J. alt.

Panzini, Angelo, Komponist, st. im März zu Mailand (geb. zu Lodi 1820).

Paravicini, B., Tenorist, st. im Juli zu Paris, 31 J. alt.

Paris, Edouard de, Pianist, st. 28. Sept. zu Brigthon (England). (The musical World p. 638, Biogr.)

Petit, Jules-Emile, Bassist, st. im Mai zu Paris, 47 J. alt. (Guide 176.)

Picconi, Giuseppe, Pianist, st. 31. Mai in Como. (Ricordi 182.)

Pichoz, Emile, Komponist und Musikdirektor, st. 4. März zu Paris. 37 J. alt. (Ménestrel 112.)

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Herr Pfarrer Dr. Boecker in Fischeln bei Crefeld teilt der Redaktion auf die Anfragen im letzten Monatsheft Folgendes mit: *Succentor*: Qui in ecclesia post praecentorem sive principalem cantorem subsequenter canendo respondet, vel qui facit officium principaliter in choro sinistro (nach Joannes de Janua [Genua], der eigentlich Balbi oder de Balbis hieſs. Er war Dominikaner und schrieb 1286 ein Werk zur Erlernung der lateinischen Sprache, genannt Summa oder Catholicon. 1. Ausgabe Mainz 1460, später noch neunmal herausgegeben). Ferner nach *Durandus* (de ritibus Ecclesiae) der da schreibt: Cantorum duo sunt in arte musica genera, *praecentor* scilicet, et *succentor*; praecentor vocem praemittet in cantu (stimmt an, auch imponit genannt); *succentor* canendo subsequenter respondet, *concentor* vero, qui consonat. — Der Praecentor (oder heute Cantor) war meistens im Canonicus der Succentor der Erste der Sänger. Ebenso übersendet Herr Kaplan *Bäumker* Antworten auf die Frage. Gerbert in de cantu et musica sacra I, 303 schreibt: „Idem Isidorus ipsa cantorum genera distinguit etiam apud Gratianum dist. XXI. c. 1. cleros, Cantor autem vocatur, quia vocem modulatur in cantu. Hujus duo genera dicuntur in arte musica; sicut ea docti homines latine dicere potuerunt; *praecentor* et *succentor*: praecentor scilicet, qui vocem praemittit in cantu, succentor autem qui subsequenter canendo respondet.“ Darnach wären unter *succentores* die gewöhnlichen Chorsänger zu verstehen, welche, nachdem der Praecentor den Gesang angestimmt hat, weiter singen resp. respondieren. — Daselbst I, 204 ff. „Ne quid dicam de *phonascis* veterum vocis formandae conservandaeque magistris, de quibus nuperrime scripsit Wilh. Ballhorn, qui in scholis etiam publicis non cantum aut disciplinam musicam sed rectum vocis pronuntiationisque usum docebant.“ Ferner S. 205: „Hic tamen ipse Claudiamus laudatur a Gidonio Apollinari in epitaphio:

Tractator, geometra, musicusque,
Psalmorum hic modulator et phonascus,

Ante altaria, fratre gratulante,
Instructas docuit sonare classes."

Darnach scheint „Phonascus" ein Gesanglehrer sein zu sollen.

* In Thonain's Buche: Les origines de la Chapelle-Musique des Souverains de France (Paris 1864) kommt p. 54 folgende Verordnung unter Philipp VI. vor, die sehr bezeichnend für den Titel „*Maître de chant*" ist. Sie lautet: „La St.-Chapelle doit avoir de coutume ancienne, huit enfants de choeur et deux maîtres, dont l'un appelé Maître de chant, pour leur apprendre l'usage de bien chanter avec le choeur, à chanter en motets et à chanter en parties." Philipp VI. regierte von 1328—1350. Das Wort „Motett" ist hier noch beachtenswert, was hier im ältesten Sinne auftritt und sich als Gegensatz zu „en parties", in Stimmen (?) stellt. Meiner Ansicht nach bezeichnet es hier den Choralgesang im Unisono, gegen den mehrstimmigen Gesang. Sollte jemand eine bessere Erklärung kennen, so wird er um gefällige Mitteilung ersucht.

* Stadtverordneten-Versammlung in Breslau vom 30. Juni 1887. Der Stadtverordnete Hainauer referiert über die Katalogisierung musikalischer Manuskripte in unserer Stadtbibliothek. Auf Antrag des Magistrats wolle die Versammlung sich damit einverstanden erklären, dass die für die Katalogisierung der Musik-Manuskripte der Stadtbibliothek entstehenden Kosten mit 1500 M vorschussweise gezahlt und demnächst aus dem Erlöse für die später zu veräußernden, zur Rhediger'schen Abteilung noch gehörigen Bücher-Doubletten gedeckt werden. Referent weist in warmen Worten auf die Verdienste hin, die sich Herr Dr. E. Bohn inbezug auf die in unserer Stadtbibliothek vorhandenen musikalischen Druckwerke bereits erworben, sowie auf den großen Wert der noch nicht katalogisierten Musikalien, durch deren Katalogisierung nach Ansicht des Herrn Dr. Bohn eine Quelle werde aufgedeckt werden, die für die Geschichte der Entwickelung der Musik gar nicht genügend gewürdigt werden könne. Das zu zahlende Honorar sei derart, dass dafür nur jemand die Arbeit übernehmen könne, der aus besonderer Neigung sich für dieselbe entschließe. Die Versammlung genehmigte den Antrag des Magistrats ohne Diskussion.

* Die mit großem Geschrei angekündigte Biographie *Ole Bull*'s von L. Ottmann ist in Stuttgart bei Rob. Lutz 1886 (in 8°, 233 Seiten) erschienen, ist aber nur eine Zusammenstellung von Anekdoten und nimmt den niedrigsten Stand in der Literatur ein.

* *C. Stiehl:* Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck von . . . Leipzig 1886, Breitkopf & Härtel. In 8°, 37 Seiten. Der fleißige Schriftsteller giebt uns hier abermals eine historische Übersicht über die Leistungen der Lübecker Organisten. In der Einleitung wird ein kurzer Überblick über die Vervollkommnung der Orgel gegeben und derjenigen der Stadt Lübeck besonders gedacht, worauf die Organisten von 1465—1810 kurz angeführt und darauf die Entstehung der Abendmusiken historisch nachgewiesen werden, die schon vor 1677 bestanden haben müssen. Der Hauptanteil fällt Buxtehude zu, dann folgt Schiefferdecker, die beiden Kuntzen und schließt mit von Königslöw. Als Anhang folgen die Verzeichnisse der Werke von den sechs Organisten, die sich um die Abendmusik verdient gemacht haben, zum Teil mit Angabe der Fundorte.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 9. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

(1541a). CANTVS | IL PRIMO LIBRO DE I MADRIGALI, D'ARCHADELT A | QVATRO, CON NVOVA GIONTA IMPRESSI. | M.D. — Druckerz. — XXXXI. | NON SINE PRIVILEGIO. ‖ Excudebat Venetiis, apud Antonium Gardane.

4 Stb. in kl. quer 4⁰ zu je 28 Bll., ohne Dedik.

Exemplar in der Hofbibl. zu Wien komplet.

Das british Museum besitzt von demselben Jahre und demselben Verleger ein kompletes Exemplar, welches im Titel mehrfach variiert. Ob hier nur eine neue Titelausgabe oder ein neuer Druck vorliegt, hatte ich nicht Gelegenheit festzustellen. Der Titel lautet:

(1541b). Cantvs | Il Primo Libro Di Madrigali d'Archadelt A | Qvatro con Nvova Gionta impressi. | M.D. — Druckerz. — XLI. | Con Gratia Et Privilegio ‖ Venetiis Apvd Antonivm Gardane. |

Altvs und Tenor ebenso, doch die Bass-Stimme hat nur das Wort BASSVS und darunter die Dedik. von 1539a an Monsignor Leone Orsino. (British Mus. K. 1. g. 17.)

Der Inhalt des Wiener Exemplares besteht aus nur 56 Madrigalen und zwar fehlen No. 3, 12, 39 und 51 und stehen aufserdem in anderer Ordnung.

In demselben Jahre gab auch Scotto die Sammlung heraus:

(1541c). (Versal:) Del Primo Libro De I Ma- | drigali Di Archadelte | Nvovamente Ampliato, | (Petit:) Et con ogni' diligentia coretto. | Bez. des Stb. | A QVATRO — Drkz. — VOCI. ‖ Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1541. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Nur der BASSVS auf der Universit.-Bibl. in *Jena* bekannt. Enthält dieselben 56 Madrigale in etwas anderer Ordnung.

(1543). (Versal:) D'Archadelt il primo | libro de i Madrigali a qva- | (Petit:) tro voci. Con Nova | agiunta ampliato, & nouamente | impreſſo. | CANTVS | A QVATRO — Druckerz. — VOCI. ‖ Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1543. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Titel des Alto, Tenore und Basso:

Del Primo Libro de i | M . . . di Archadelte | nvovamente ampliato, | Et con ogni diligentia coretto etc.

Inhalt: Fol. 1, Il bianco e dolce cigno — Fol. 54, Ver' infern' e'l mio petto. 56 Madrig., also dieselben wie in 1541.

Exemplar in der Univ.-Bibl. in Jena, fehlt Bassus, der die Jahreszahl 1541 trägt, siehe oben 1541c.

(1544). Eine Ausgabe von 1544 befindet sich in der Privatbibliothek des Herrn *Basevi* in *Florenz* in 4 Stb. Der Titel lautet genau so wie bei der folgenden Ausgabe von 1546, auch hier wie bei 1546 fehlt der Druckername. Herr Emil Vogel giebt Scotto als Drucker an.

(1546). Archadelt | Il Primo Libro Di Madrigali d'Archadelt | A Qvattro Voci Con Nvova Gionta | Vltimamente impressi. | Drz. | Con gratia & priuilegio. ‖ Venetiis M.D.XXXXVI. | Bez. des Stb. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Herr W. Barclay Squire erklärt das Druckerzeichen, ein Drache zwischen Flammen, als dasjenige des Griffin, doch Sebastianus Gryphaeus druckte zu Lyon um 1524 bis 1536 und der Druckort Venedig, wie auf dem Titel steht, würde nicht passen. Giovanni de Buglhat & Co. verwendet zwar zeitweise ein ähnliches Druckerzeichen, doch kann er es auch nicht sein, da er in Ferrara druckte.

Exemplar auf dem british Museum zu London.

(1551). (Versal:) Tenor | ARCHADELT PRIMO | Cinqvanta Et Sei Madrigali | (Petit:) A quatro uoci de lo Eccelente Muſico messer Giaches Archadelt Cantor | de la Cappella del Papa Vltimanente Ristampati & corretti. | (Versal:) Libro Primo | . A . . G: | A QVATRO — Druckerz. — VOCI ‖ (Petit:) In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1551. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik.

Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt den Tenor und die Marcus-Bibl. in Venedig den Altus.

Enthält dieselben 56 Madrigale wie in 1541 doch wieder in anderer Ordnung, ferner bekennt hier stillschweigend Gardane den Irrtum, dass er eine ganze Anzahl Madrigale Archadelt zugeschrieben hat, die gar nicht von Archadelt sind. Dies giebt wieder den Beweis, in wie geringer Verbindung und Berührung sich die Verleger mit den Komponisten befanden, und dass sie die Kompositionen nahmen wo und wie sie dieselben erwischen konnten. Gardane bekennt also hier, doch wahrscheinlich auf Veranlassung Archadelt's selbst, dass folgende Madrigale von anderen Autoren sind:

p. 3. Pungente dardo, von Berchem (nach 1539a No. 2).
p. 4. Ragion'e ben, von Berchem (No. 4).
p. 8. Io vorrei pur fuggir, von Corteccia (No. 6).
p. 12. Fammi pur guerra, von Corteccia (No. 37).
p. 13. Sapete amanti perch' amore, von Berchem (No. 11).
p. 17. Quant'e madonna, von Const. Festa (No. 42).
p. 23. Lasciar'il velo, von F. Layole (No. 24).
p. 25. Non piu ciance madonna, von Berchem (No. 18).
p. 27. Vostra fui e saro (nicht sacro), von Berchem (No. 21).
p. 30. O s'io potessi donna, von Berchem (No. 20).

(1558). (Versal:) Cantvs | Di Archadelt Il Primo Libro De Madrigali A Qvatvor | (Petit:) Voci Nouamente con ogni diligentia ristampato & corretto. | A QVATRO — Drkz. — VOCI. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1558. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. ohne Dedik. Staatsbibl. München, Mus. pr. 97, kompl.

Enthält nur 43 Madrigali und zwar nach 1539a die Nrn, 1, 2, 4—11, 13, 15—17, 20, 24—29, 31, 33—38, 41—43, 45—49, 53, 55—60 in anderer Ordnung. Die in 1551 genannten Komponisten sind hier dieselben, nur bei „Quant' e madonna mia" fehlt der Name Festa's und aufserdem ist bei „Dhe se lo sdegn' altiero" Corteccia genannt und bei „Occhi miei lassi" Berchem. Die Unsicherheit in der Autorbestimmung geht so fort.

(1575). Nach Dehn's handschriftlichem Kataloge der Gymnasialbibl. in Brieg (Kgl. Bibl. Berlin) befand sich einst daselbst der Altus einer Ausg., Venetia 1575 apr. Gius. Guglielmo, in 4⁰, die aber heute nach Aussage des Herrn Bibliothekars nicht mehr vorhanden oder nicht auffindbar ist, fehlt auch im dortigen Kataloge.

(1597). Die Univ.-Bibl. in Upsala besitzt eine Ausgabe: Venetia 1597, in der sich auch die Madrigale von Berchem und Corteccia

befinden. Vorhanden sind nur Cantus und Altus und der Inhalt besteht nur aus 33 Madrigalen.

(1617). (Versal:) Canto | Archadelt | Il Primo Libro | De Madrigali | A Qvattro | Voci. | (Petit:) Nouamente con ogni diligentia riſtampati | Drz. || (Versal:) In Venetia, | (Petit:) Appreſſo Giacomo Vincenti. 1617. |

4 Stb. in hoch 4⁰, ohne Dedik. No. 1: Il bianco — No. 33: Ahi se la donna und zwar nach der Ausgabe von 1539a in folgender Ordnung: No. 1, 7, 2 (mit Berchem fälschlich gezeichnet), 4 (von Berchem), 55, 57, 58, 8, 6 (von Corteccia), 37 (von Corteccia), 42, 13, 9, 45, 15, 20, 17, 24, 16, 48, 53, 49, 25, 29, 31, 26, 28, 27, 59, 60, 33, 34 und 38.

Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin, komplet.

(1625). Das royale College of Music zu London besitzt eine Ausgabe: Napoli 1625, komplet.

(1628). Ebendort eine Ausgabe von 1628.

(1640). (Versal:) Alto | Archadelt | Il Primo Libro | De Madrigali | A Qvattro Voci | (Petit:) Dedicati al Molto Illustre Signore | (Versal:) Il Signor | Francesco | Vigna. || In Roma, | (Petit:) Appreſſo Vincenzo Bianchi. MDCXXXX. | (Versal:) Con Licenza De' Svperiori. | (Petit:) Si vendono in Parione all' Insegna del Martello. |

4 Stb. in hoch 4⁰. Die Dedikation ist vom Verleger an obigen Vigna gerichtet und mit dem 15. April 1640 gezeichnet. Enthält nur 29 Madrigale: Il bianco e dolce — Quando io penso al martire, p. 31. Die beiden Madrigale von Berchem, No. 11 und 20 nach 1539a, sind hier wieder fälschlich Archadelt zugeschrieben, sowie der Satz von Festa No. 42. Enthalten sind nach 1539a folgende Nrn.: 1, 7, 33, 28, 5, 35, 36, 9, 45, 43, 46, 41, 54, 47, 10, 17, 16, 48, 49, 25, 26, 55, 57—60.

Exemplare: Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis, komplet; Kgl. Bibl. in Berlin und Liceo musicale in Bologna nur Alto.

(1642). (Versal:) Alto | Archadelt | (Petit:) Il Primo Libro | DE MADRIGALI | A Quatro Voci | Da D. Florido Canonico de Silvestris da Barbarano | emendato. | Drkz. (Abbildung einer Fontaine) || IN ROMA | Nella Stamparia di Andrea Fei. MDCXLII. | Con licenza de Superiori. | Ad instanza di Gio. Domenico Franzini, all' insegna della | Fontana a Paſquino. |

4 Stb. in hoch kl. 4⁰, ohne Dedik. mit demselben Inhalte und Fehlern wie Ausgabe von 1640. Nur der Alto auf der Kgl. Bibl. zu Berlin bekannt. (Fortsetzung folgt.)

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

(Schluss.)

Pigott, Frau Georges W., (Ellen Capel Pigott), Pianistin, st. im Nov. zu London.

Pittman, Josiah, Musikschriftsteller, Organist etc., geb. 3. Sept. 1816, st. 23. April zu London.

Plot, Joseph, Paukenschläger, st. 7. Juli in Prag.

Ponchard, Félix-André, Gesanglehrer, st. im Juli zu Nantes, 93 J. alt. (Ménestrel 308.)

Ponchielli, Amilcare, Opernkomponist, geb. 31. Aug. 1834 zu Paderno Cremonese, gest. 16. Jan. zu Mailand. (Guide 32. — Bock 39. 103. — Signale 177. — Ménestrel 60, Biogr. von Pougin. nebst Bibliogr. — Ricordi 15, mit Portrait 23 u. f.)

Prill, Fräulein Anna, Pianistin, st. 20. Nov. in Berlin, ihrer Geburtsstadt, 23 J. alt.

Quantz, Otto. Wie mir Herr A. Quantz, sein Bruder, nachträglich mitteilt, starb er nicht den 5. Dez., sondern den 1. Dez. 1885 (vide M. f. M. 1886).

Raab von Rabenau, Guido, Musiklehrer, st. 30. Juni in Wien, 52 J. alt.

Rambosson, J., Musikschriftsteller, geb. um 1827 in Savoyen, gest. im April zu Paris. (Ménestrel 172.)

Raphael, Fräulein Eva, eigentlich Caroline-Eve Dumortier, Sängerin, geb. 27. Febr. 1867 zu Neuilly-sur-Seine, gest. 15. April zu Gent.

Riccius, August Ferdinand, Komponist und Schriftsteller, Redakteur des musikalischen Teiles der „Hamburger Nachrichten", geb. 26. Febr. 1819 in Bernstadt bei Herrnhut, gest. den 5. Juli in Karlsbad. (Signale 650. 660. — N. Z. f. M. 323, Ort und Datum falsch.)

Richter, Theodor, Kammermusikus an der Kgl. Kapelle zu Berlin und Komponist, st. 12. März ebd.

Ridley, William, Organist, geb. 1820 in Newark, gest. 12. Okt. zu Liverpool.

Ries, Hubert, Violinist, st. 14. Sept. zu Berlin, 84 J. alt. (Bock 301.)

Ritter, Theodor, Komponist und Pianist, sein eigentlicher Name war „Bennet." Geb. 5. April 1841 in einer der Vorstädte von Paris, gest. 6. April zu Paris. (Guide 116. — Ménestrel, Biogr. 149.)

Robenau, Guido Raab von, Pianist, st. im Juli zu Wien, 52 J. alt.

Rocca, Carlo, Sänger, st. 9. April zu Mailand.

Roissi, Frau Noémi de, Sängerin, st. im Juli zu Mailand, 56 J. alt.

Rossi, Giovanni, Komponist, einst Orchesterchef und Direktor des Conservatoriums zu Parma, st. 30. März zu Genua, 59 J. alt. (Ricordi, Biogr. mit Portr. 132.)

Sale nobile Antonio, Maestro, Komponist von Kirchen- und Kammermusik, st. 20. Sept. zu Bassano Veneto, 83 J. alt. (Anzeige von Dr. Osc. Chilesotti im Ricordi 290.)

Salto, Giuseppe, Musiklehrer in Turin, st. dort im April.

Sassella, Luigi, Clarinettist, st. 26. Nov. zu Mailand.

Scaria, Emil, zuerst Jurist, dann Sänger, geb. 18. Sept. 1840 zu Graz, st. 22. Juli zu Blasewitz bei Dresden. (Guide 208. — Signale 650. — Ménestrel 283, nennt 1836 als Geburtsjahr. — N. Z. f. M. 341.)

Scherzer, Dr. **Otto,** Universitäts-Musikdirektor in Stuttgart und Komponist, st. 23. Febr. ebd., geb. 1821 zu Ansbach. (Biogr. Schweizer. Musikztg. 1886, 65.)

Schlösser, Louis, Hofkapellmeister in Darmstadt, Komponist und Kritiker. Geb. 17. Nov. 1800 zu Darmstadt, gest. 18. Nov. ebd. (Manche Ztg. sagen, er starb an seinem Geburtstage?) (Biogr. in N. Z. f. M. 1887, 42.)

Schmitt, Dom **Antonio,** Musikschriftsteller, st. im Mai oder Juni zu Solesme, 43 J. alt. (Ménestrel 252.)

Schmölzer (weder Schmöller noch Schmälzer), **Jacob Eduard,** Komponist von Männerquartetten, geb. 12. März 1812 zu Graz, gest. 9. Jan. zu Kindberg in Steiermark. (Sängerhalle p. 28, Biogr.)

Schütz-Witt, Frau **Josephine,** Sängerin, st. 2. Sept. in Kiel.

Schwantzer, Hugo, Pianist und Lehrer, st. 15. Sept. zu Berlin. (Bock 302.)

Seiffert, Paul, Sänger und Gesanglehrer zu Berlin, st. daselbst am 16. Febr., 48 J. alt. (Le Guide schreibt: Sotiffert, statt Seiffert.)

Seiler, Frau **Emma,** Gesanglehrerin und Schriftstellerin über Gesangsmethoden, st. im Dez. zu Philadelphia. (Guide 1887, 32.)

Singelée, Fräulein **Louisa,** Sängerin, geb. 9. Dez. 1844 zu Brüssel, gest. 8. Dez. zu Paris. (Guide 369.)

Sinsolliez, Georges-Alfred, Prof. des Trompetenspiels am Conservatorium zu Lille, st. ebd. den 2. Juli, 38 J. alt.

Smietanski, Emile, Pianist, st. 29. Aug. zu Krakau, 41 J. alt.

Sottiaux, Fernand, Organist, st. 28. Aug. zu Châtelet (Frankreich).

Spech-Salvi, Frau **Adelina,** Sängerin, st. 12. Aug. zu Bologna, 73 J. alt. (Signale 823. — Ménestrel 316.)

Stecchi, Manzini-, Carlina, Sängerin, st. im April zu Novara.

Stern, Georg Friedrich Gottlieb, Organist, st. im Dez. in Straſsburg, geb. 24. Juli 1803 in Straſsburg. (Biogr. Ménestrel 1887, 15.)

Stiehl, Heinrich, Organist und Komponist, geb. 6. (5.?) Aug. 1829 zu Lübeck, gest. 1. Mai zu Reval. (Signale 619, nennen ihn Stichl.)

Stutz, Philippe, Salonkomponist, st. im Nov. zu Paris. (Manche Ztg. schreiben Stulz statt Stutz.)

Sullivan, T. J., Prof. an der Musikschule und Organist an der Kirche St. Marie zu Cork, st. im Dez. ebd.

Templeton, John, Tenorist, geb. 30. Juni 1802 zu Riccarton-Kilmarnock (England), gest. im Juni zu London. (Bock 238. — Ménestrel 267.)

Thern, Karl, Komponist und Orchesterdirektor, st. 13. April zu Wien. (Ménestrel 204. Die Angabe seiner Geburt ist aber falsch, denn er ist am 13. Aug. 1817 zu Iglo in Ungarn geboren. — N. Z. f. M. 185. — Guide 158.)

Thrun, Hieronimus, Komponist u. Kritiker, st. 30. April zu Berlin.

Tichatschek, Joseph Aloys, berühmter Tenorist, st. 18. Jan. in Dresden. (Bock 23. — Signale 145. — Wochenblatt, Biogr. in Jahrg. 1.)

Tissington, Henry, Dirigent, st. 16. April in New-York, 60 J. alt.

Tomasini, Friederike Goerner-, Sängerin, st. 20. März in Neustrelitz. (Bock 102.)

Tonel, Mdslle. **Léonie,** Pianistin u. Komponistin, st. im Jan. zu Paris.

Trillet, Jules-Michel, Tenorist, st. im Juni zu Paris im Hospital St. Anne. (Guide 198.)

Valle, Giovanni, Baritonist, st. im Juli zu Triest, 46 J. alt.

Vandersmissen, Frau **Gustave,** debutierte unter dem Namen Alice Renaud, st. 21. April zu Schaerbeck bei Brüssel. Ihr wahrer Name ist Rufine Renaud, geb. 12. Juni 1855 zu Alost.

Vannuccini, Ernesto, Orchesterdirektor, st. 15. Dez. in Florenz. (Ricordi 383.)

Verroust, Charles-André, Bassist an der Oper zu Paris, st. dort im Dez.

Vinaccia, Raffaele, Musiklehrer in Neapel, st. dort im April.

Vorlicek, Fräulein **Bozena,** Violoncellistin, st. im Mai zu Prag, 25 J. alt.

Wagner, Fritz, Komponist, st. im Nov. in Graz, 57 J. alt.

Wessely, Franz, Musikverleger in Wien, st. 12. März ebd., 55 J. alt. (Nach anderen 56 J. alt.)

Woehrle, Komponist und Kapellmeister, geb. in Geberschweiler, st. im Dez. — der Ort ist nicht genannt, man weiß nur, dass er im Elsass lebte.

Wolf, Max, Operettenkomponist, 1840 in Mähren geb., gest. 24. März in Wien. (Bock 102. — Signale: st. 23. März.)

Zavaglio, Giovanni, Direktor, st. im April zu San Michele bei Crema.

Mitteilungen.

* Seit Jahren mit einem Quellen-Lexikon über das Leben und die Werke der Musiker beschäftigt, richte ich die Bitte an alle Fachgenossen und Freunde der Musikwissenschaft, mich durch Beiträge über wenig gekannte Musiker zu unterstützen, mögen sie nun in Fingerweisen, Übersendung von Werken, oder fertigen Artikeln bestehen, die mit dem Namen des Verfassers als Bürge gezeichnet sein müssen. Die Artikel sind in möglichster Kürze abzufassen und jedes Datum, jede mitgeteilte Thatsache muss die Angabe der Quelle tragen. Die Titel der Werke eines Autors sind in abgekürzter Form wiederzugeben, doch in der Weise, dass der Inhalt und die Auflage kenntlich sind, nebst Angabe des oder der Fundorte. Ohne Unterschied wird jeder Musiker und Schriftsteller aufgenommen, der irgendwo genannt ist, sogar aus älterer Zeit jeder Sänger und Organist, dessen Name sich erhalten hat, gleichviel, ob wir heute vielleicht nicht mehr als den Namen kennen. Eine künftige Zeit kann mehr von ihm entdecken und dann ist ein Fingerweis schon sehr viel wert.

Templin (U./M.) *Eitner.*

* In Bologna wird 1888 eine internationale Ausstellung von Musikdrucken, Instrumenten und anderen in das Fach fallenden Gegenständen stattfinden. Wer irgend etwas Sehenswürdiges besitzt wird ersucht, dasselbe dem Comité einzusenden oder anzumelden. Adresse: Esposizione internazionale di Musica in Bologna (Italien.)

* Der soeben erschienene Bericht des Dresdner Tonkünstler-Vereins zeugt unter des Herrn Prof. Moritz Fürstenau's Leitung abermals von seiner nach allen Seiten hin rührigen Thätigkeit. Man werfe nur einen Blick auf das Verzeichnis der für die Bibliothek neu angeschafften Werke und vergleiche damit, was andere Tonkünstler-Vereine leisten, z. B. der Berliner, und man wird dem Vereine das Zeugnis einer umfassenden Fürsorge geben.

* Wer sich dem Ludwig Böhner-Verein anzuschließen wünscht, melde sich bei Herrn Rentner Karl Vey in Gotha. Der Jahresbeitrag beträgt 1 M. Der Verein kauft auch Kompositionen, Manuskripte, Bildnisse von Böhner, überhaupt alles, was auf Böhner bezug hat.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 10. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

1539 b. (Versal.:) Il Vero Secondo Libro Di Madrigali | D'Archadelt Novamente Stampato. | Druckerz. Gardane's | Con Gratia Et Privilegio. |

Am Ende: In Venetia Nella Stampa d'Antonio Gardane. | Nell-anno del Signore M.D.XXXIX. Nel Mese di Febraro. | Drkz. | Con Gratia Et Privilegio. |

So lautet der Titel zum Canto, während der A. T. und B. nur die Bezeichnung des Stb. tragen nebst dem Drkz. und „Con Gratia Et Privilegio".

4 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Al Magnifico M. Nicolo Alberto. | Ant. Gardane. Er giebt gleich im Anfange eine Erklärung warum er dies 2. Buch „Il vero secondo libro di Madrigale d'Archadelt" nennt, denn, sagt er: „La malitia de gli impressori", die nur nach dem Gewinne streben, tragen weiter keine Sorge, ausgenommen die Feigheit, die Werke eines anderen unter den Titel eines würdigen Autors zu stellen u. s. f. Weiter sagt er, dass er aus eigenem Antriebe dies 2. Buch zusammengestellt hat und bezeichnet die Madrigale als die legitimen Söhne ihres Vaters.

Exemplar in der Kgl. Staatsbibl. in München komplet.

Inhalt, 4stimmig.

1. Piu non sento 'l mio duol.

2. Io mi rivolgo indrieto.
3. Io non vo gia per voi donna morire.
4. Deh fuggite o mortali.
5. Dolci parole morte anchio son morto.
6. Hor che piu far potete donna.
7. Si come' e'l sol da luce.
8. Sel superchio splendore.
9. Charissim' Isabella il vincer.
10. Del piu leggiadro niso.
11. Quanto dolce e'l conforto dell' alma.
12. Com' esser puo ch'io viva.
13. Quando tal volta fra perle e viole.
14. Se io pensasse che morte un tal dolore.
15. Lasso dove son' io oime.
16. Voi non m' amat' et io pur troppo.
17. Se per amar nostra belta infinita.
18. Deh sara mai spiriti miei gia lassi.
19. Viva nel pensier vostro il bel.
20. Non so per qual cagion l'alma.
21. Puro ciel Phyllid' e quella.
22. Io son dell' aspettar omai.
23. Desio perche mi meni.
24. Donna quando pietosa.
25. Non prima l'aurora nel lucido.
26. Alma mia luce pura.
27. Da si felice sorte vien' mia.
28. Sel volto donna di morte.
29. Amor la tua virtute.

(1541). (Versal.:) Cantvs | Il Secondo Libro Di Madrigali d'Ar- | cadelt Novamente Ristampato. | M.D. — Drkz. — XLI. | Non Sine Privilegio. ‖ (Petit:) Excudebat Venetiis Apud Antonium Gardane. |

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Exemplar im British Museum und Hofbibl. Wien kompl.

Der Inhalt besteht aus 30 Madrigale und zwar fehlen die No. 6 u. 19 und treten dafür hinzu

p. 7. Iste tristi sospiri.
p. 15. Hor vedete madonna.
p. 17. Viva nel pensier vostro.

(1560). (Versal.:) Canto | Il Secondo Libro | Di Madrigali D'Archadelt | A Qvatro Voci Novamente | (Petit:) Con Ogni diligentia Ristampato. | A QVATRO — Drkz. — VOCI ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1560. |

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Exemplare auf der Kgl. Staatsbibl. in München, komplet.

Gardane muss auch hier wieder stillschweigend eingestehen, dass es mit „il vero Madrigale" nicht ganz seine Richtigkeit gehabt hat, denn bei 4 Madrigalen fügt er andere Autornamen bei, nämlich

15. Lasso dove son' io oime, F. Corteccia.
20. Non so per qual cagion, F. Corteccia.
22. Io son dell' aspettar, F. Layolle.
29. Amor la tua virtute, F. Layolle.

Im übrigen dieselben 30 Madrigale wie in 1541.

1539 c. Titel zum Cantus:

(Versal.:) Il Terzo Libro De I Madrigali | Novissimi Di Archadelth A Qvattro Voci. | (Petit:) Insieme con alchuni di *Constantio Festa,* & altri dieci bellissimi a Voci mudate. | Nouamente con ogni diligentia Stampati & corretti. | LIBRO TERZO — Drkz. — A Qvattro Voci. | (Versal.:) Venetiis | Apvd Hieronymvm Scotvm. | 1539. |

Dedik. von Scotto an Monsign. Verado Legato ... di Venetia.

Titel zum A. T. B.:

(Versal.:) Del Tertio Libro De I Madrigali | Di Archadelt, Et Di Altri Eccellentissimi | (Petit:) Authori. | Con la gionta de alcuni Madrigali a Voci mutate bellissimi. | A QVATTRO VOCI — Drkz. — LIBRO TERTIO. |

Ohne Dedik. 4 Stb. in kl. 4⁰. (Sammelwerk 1539p.*) In der Dedikation im Canto nennt *Girolamo Scotto* den *Ottavio Scotto* seinen Bruder; Anton Schmid in seinem Petrucci sagt p. 144: Girolamo ist wahrscheinlich ein Sohn des Ottavio Scotto. Dies wäre demnach in Bruder zu verbessern. Im Jahre 1539 druckten sie beide und bedienten sich beide derselben Druckerzeichen. Hier ist ein fünftes Druckerzeichen zu den vieren von A. Schmid, Figur 10, 11, 12, 13, abgebildeten hinzuzufügen. Man sieht fast dieselbe Figur wie auf Fig. 13, nur in etwas größerem Format, ohne Umfassungslinien und Schrift; sie hat eine lange Trompete in der linken Hand, senkrecht in die Höhe haltend und in der ausgestreckten rechten Hand flackert eine Flamme empor. Der Notendruck ist ein einfacher wie bei Willaert 1539a (hier p. 88), doch etwas besser. Der Text ist wie dort mit gothischen Lettern gesetzt, doch fehlen die großen reich verzierten Stimmenbuchstaben, und lässt sich immer noch nicht feststellen, ob Willaert 1539a Ottavio oder Girolamo druckte.

Exemplar in der Kgl. Staatsbibl. in München komplet. Von

*) Die dort ausgesprochene Vermutung, dass die zwei verschiedenen Titel zwei Ausgaben angehören, ist ein Irrtum.

den 48 Madrigalen gehören 7 Festa an, die übrigen Archadelt und zwar

*1. Amanti tutt' il bel che voi, p. 35.
*2. Angela assai via piu ch' un angiol, p. 45.
3. Bianch' e vermiglia rosa, p. 30.
4. Che cosa 'l mondo far potea natura, p. 4.
*5. Chi puo fiso mirar la donna, p. 44.
6. Donna beata, e bella, p. 3.
7. Dhe quanto fu pietoso delli amanti, p. 26.
8. Dai dolci camp' Elisi, p. 29.
*9. Donna se 'l mio servire, p. 42.
10. Ecco che pur doppo si lunghe, p. 6.
11. E morta la speranza, p. 10.
12. Fiamma gentil entr' a cui chiari, p. 5.
13. Foll' e chi crede la prudentia, p. 8.
*14. Hor chel cielo, e la terra, p. 38.
15. Io potrei forsi dire, p. 32.
16. Lasso quando gli occhi alzo, p. 9.
17. Lieta, e seren' in vista, p. 24.
18. Luce creat' in terra per dar luce, p. 31. (Im Ten.: A chi luce non ha.)
19. Lasso che pur hormai, p. 33.
*20. Languir non mi fa amore, p. 41.
21. Madonna 'l volto mio palido, p. 27.
22. Madonna s' io credessi, p. 22.
23. Non sia chi pens' al mio cocent' ardore, p. 16.
24. Posando le mie membra in pover, p. 21.
*25. Poi chel fiero destin, p. 39.
*26. Per non saperti ringratiar amore, p. 43.
27. Quando talhor il mio unico sole, p. 2.
28. Qual paura ho quando mi torn'amente, p. 20.
29. Quanto fra voi mortali, p. 23.
30. Qual Clitia sempre al magior lum' intenta, p. 32.
31. Sel mio bel sol e spento, p. 1.
32. Sei vostri bei sembianti, p. 11.
33. Se non fosse nel volto di costei p. 7.
34. Se la durezza in voi fosse men dura, p. 24.
35. Se tutto 'l bell' in questa, p. 25.
36. Si lieto alcun giamai (im Ten.: Non fu quant'), p. 28.
*37. Si come d'ogni donna sei piu bella, p. 34.
*38. S'altrui d'amor sospir', io rid', e canto, p. 36.
*39. Si come dit' ogn' hor bella, p. 37.
40. Voi che prendete gioia, p. 34.
*41. Vaghi pensier che cosi passo passo, p. 40.

Die mit einem * versehenen sind mit „a voci pari" und „a voce mudata" bezeichnet.

(1541.) Bez. des Stb. (Versal.:) Il Terzo Libro De I Madrigali Novissimi | (Petit:) di *archadelt* a quattro voci infieme con alchuni di *constantino festa* et altri dieci bellissimi | a voci mudate nouamente riftampati con noua gionta & noua corretione. | M.D. — Drkz. — XLI. ‖ Venetiis apud antonium gardane. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. 49 Madrigale. Exemplar: K. K. Hofbibl. in Wien, kompl.

Das british Museum in London (K. 1. g. 18) besitzt auch ein kompletes Exemplar mit einem Cantus, der die verdruckte Jahreszahl M.D. — Drkz. — L.X.I. | trägt. Man könnte glauben, dass er einer Ausgabe von 1561 angehörte, doch da sich Gardane hier noch mit e am Ende schreibt, so muss sie vor 1550 gedruckt sein, da sich derselbe nach 1550 Gardano zeichnet. Wir haben es also hier nur mit einem verdruckten Exemplar zu thun, denn das Exemplar in Wien hat die richtige Jahreszahl.

Der Inhalt variiert zum Teil mit der 1. Ausgabe. Von Const. Festa sind vorhanden:

Diuelto el mio bel vivo, p. 45.
E morta la speranza, p. 12, in 1539c mit Archadelt gezeichnet.
O felici color che notte, p. 39.
Quanto piu m'ardo, p. 16.
Quando ritruouo, p. 38.
Se grato, p. 10.
So che nissun mi crede, p. 17.
S' altrui d'amor sospira, p. 43.

Von Jachet Berchem das eine Madrigal:

Poi che 'l fiero destin, p. 44,

welches in 1539c mit Archadelt gezeichnet ist.

Von Archadelt fehlen die Madrigale No. 3, 30 und 35 und neu treten hinzu:

Benedetto sia 'l di, p. 12. Bramo morir, p. 26.

Mitteilung des Herrn Frz. Xav. Wöber in Wien.

(1556.) (Versal.:) Tenor | Il Terzo Libro | Di Madrigali D'Archadelt A Qvattro Voci | (Petit:) Con alcuni de altri autori Nouamente ristampato, et corretto. | Liber — Drkz. — Terzo. ‖ In Venetia apresso di | Antonio Gardano | 1556. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. 31 Madrig. Exemplar in der Staatsbibl. München, kompl.

Von Archadelt sind nach 1539c vorhanden die No. 4, 6—8, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 22—24, 27, 29, 31—34 und 36. Se i guardi di costei ist hier mit Archadelt, in 1539c mit Festa ge-

zeichnet und umgekehrt Madonna al volto mio (No. 21 in 1539c) ist hier mit Festa gezeichnet, sowie „Qual paura ho“ (No. 29) und „Bramo morir per non partir“ aus der Ausgabe von 1541.

Neu ist der Gesang p. 28 ohne Autor: Dolce felice sogno.

Mit Festa sind gezeichnet

Amor s'al primo sguardo, p. 19.
Bramo morir per non partir, p. 21.
E morta la speranza, p. 18.
Madonna al volto mio, p. 4.
Quanto piu m'arde, p. 12.
Qual paura ho, p. 23.
Si lieto alcun giamai, p. 14.
Se grato o ingrat' amor, p. 25.

Mit Anselmo 2 Madrigale, vide Bibliogr. der Sammelwerke. Man sieht, wie ungenau die Angaben der alten Verleger sind und wie schwierig es ist genau festzustellen, welchem Autor der Gesang angehört, da fast in jeder neuen Ausgabe andere Angaben zu finden sind.

1539d. (Versal.:) Il Qvarto Libro | Di Madrigali D'Archadelt A | Qvatro Voci Composti Vltimamente Insieme Con | Alcvni Madrigali De Altri Avtori Novamente Con | Ogni Diligentia Stampati Et Corretti. | Cantvs — Drkz. des Gardane — Cantvs. | Con Gratia Et Privilegio. |

Am Ende: In Venetia Nella Stampa D' Antonio Gardane | Nellanno del Signore M.D.XXXIX. Nel mese di Setembre. | Drkz. | Con Gratia et Privilegio. |

Exemplar in der Kgl. Staatsbibl. in München kompl.

4 Stb. in kl. quer 4^{0}, ohne Dedik. 39 Madrigale. (Sammelwerk 1539q.) Von Archadelt sind neben Petrus organista, Berchem, Morales, Corteccia, Verdelot und Festa enthalten:

1. Gli prieghi miei tutti, p. 3.
2. Si grand' e la pieta, p. 4.
3. Apri 'l mio dolce carcer, p. 4.
4. Dal bel suave ragio, p. 5.
5. Madonna per oltraggi' o per martire, p. 6.
6. Col pensier mai non maculai, p. 7.
7. Ardenti miei desiri, p. 10.
8. Qual senza mot' e senza, p. 11.
9. Madonna oime oime ch'io ardo, p. 12.
10. Tengan dunque ver me, p. 13.
11. Amor quanto piu lieto, p. 14.
12. Giurando 'l dissi amore, p. 15.

13. Viddi fra l'herbe verde bianco, p. 16.
14. Sio non lodo madonna, p. 17.
15. Donna i vostri belli occhi (begl'occhi), p. 18.
16. Quando i vostri belli occhi (begl'occhi), p. 19.
17. Io no'l dissi giamai sa, p. 21.
18. Dolce nimica mia ben cher per voi, p. 22.
19. Dolcemente s'adira la donna, p. 24.
20. Donna fra piu bei volti honesti, p. 25.
21. Quest' e la fede amanti, p. 26.
22. Donna gran'e la doglia, p. 27.
23. Lasso che giova poi che giova, p. 28.
24. Hor ved' amor che giovenetta, p. 29.
25. Come potro fidarmi di te giamai, p. 30.
26. Deh fuss' il ver che quei bei santi, p. 31.
27. Quanto piu di lasciar donna, p. 32.
28. Tronchi la parcha ogn' hora, p. 33.
29. Donna s'ogni beltade, p. 34.
30. Se contra vostra voglia, p. 35.
31. Sel foco in cui sempr' ardo, p. 36.
32. Sera forsi ripreso, p. 36.

(1541.) Bez. d. Stb. | (Versal:) Il Qvarto Libro Di Madrigali D'Archa- | (Petit:) delt, a Quattro Voci, Composti vltimamento insieme con alcuni Madrigali d'altri aut- | tori, Nouamente con ogni diligentia ristampati, & corretti. | M.D. — Drkz. — XXXXI. | (Versal:) Non sine Privilegio. | (Petit:) Excudebat Venetiis, apud Antonium Gardane. |

4 Stb. in kl. quer 4°, 39 Nrn. British Museum kompl., Hofbibl. Wien kompl., à Stb. 39 pp.

Der Inhalt besteht aus denselben Madrigalen in anderer Ordnung, doch tragen einige derselben einen anderen Autor.

No. 4. Dal bel suave, ist mit Layolle gezeichnet. Der letzte Gesang, pag. 38 „Pace non trovo", der in 1539 keinen Autor nennt, ist hier mit Yuo gezeichnet.

Io son tal volta in 1539d mit Verdelot gezeichnet, in 1541 mit Archadelt.

Mitteilung des Custos Herrn F. X. Wöber in Wien.

1543. (Versal.:) Cantvs | Primo Libro Di Madrigali D'Archadelt | (Petit:) a tre Voci Con la gionta di dodese canzoni francese & sei motteti nouissimi. | A TRE — Drkz. — VOCI | Venetiis Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXIII. |

3 Stb. in kl. quer 4°: Cant., Tenor, Bassus mit gleichem Titel, doch haben die beiden letzten Stb. noch rechts unten in der Ecke die Bezeichnung: Tertij primi de archadelt. Die Bogenzählung geht vom

Cant. bis zum Bassus von A—M durch. Der Bassus hat die Namensschreibung „arcadelt“.

K. K. Hofbibl. in Wien. Mitteilung des Herrn Custos Wöber.

Tavola Delli Madrigali

1.	Altro non el mio amor	7
2.	Comme donna poſs'io	3
3.	Dormendo un giorno	4
4.	Gravi pene in amor	1
5.	In giustiſſim' amor	2
6.	S'io vi poteaſi dire madonna	5
7.	Voi mi ponesti in foco	6

Tavola delli motteti.

8.	Aue virgo glorioſa stella	9
9.	Beati omnes qui timent, 2 p. Ecce sic benedicetur	15
10.	Deduc me domine in via tua	8
11.	Domine ante te omne desiderium	14
12.	Domine fili unigenite Jesu	17
13.	Domine deus agnus dei	18
14.	Et iterum venturus eſt	10
15.	Gabriel angelus apparuit	11
16.	In hoc ego ſperabo	13

Tavola delle canzon franceſe.

17.	Amor me poingt	28
18.	Dame d'honneur	22
19.	Je ne feuz (fus) jamais si ayse	19
20.	Jay par trop longuement ayme	21
21.	Jay me bien mon amy	24
22.	Il eſt en nous le bien que je	25
23.	Je ſuis deſeritee puis que jay	28
24.	Jaime le cueur de ma mye	30
25.	Jay mis mon cueur en une	29
26.	On en dira ce quon vouldra	20
27.	Qui veult aymer il fault	26
28.	Si jay eu du mal ou du bien	27
29.	Voyant ſouffrir celle qui me	29

(1559.) (Versal.:) Tenore. | Il Primo Libro Di | Madrigali D'Archadelt | (Petit:) A tre uoci, Con la gionta di dodese Canzon francese & sei Motetti | nouissimi, Nouamente Ristampato. | A Tre — Drkz — Voci. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1559. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰, ohn. Dedik. (Sammelwerk 1559d.) Kgl. Staatsbibl. München. Der Inhalt ist um 1 Motette vermehrt, sonst ganz derselbe wie in 1543, selbst die Signatur „Tertij d'Archadelt“ befindet sich auf allen 3 Stb., und doch tragen hier nur 5 Madrigale

den Namen Archadelt's, während die übrigen mit anderen Komponistennamen gezeichnet sind; also ganz dasselbe Verfahren wie bei 1539a. Es war das richtige Raubsystem: die Ritter auf ihren Burgen, die Verleger in ihren Druckereien.

Mit Archadelt sind gezeichnet No. 2, 4, 5, 6, 7. Mit Francois du bois No. 21. Certon No. 19. Claudin (Sermisy) No. 20, 22, 24, 26. Cosson No. 29. Courtois No. 10. Const. Festa No. 1. Jacotin No. 17 (nur im Bassus gez.), 18, 23 (nur im B.), 27. Loiolle: Agnus Dei qui tollis, p. 12 (die hinzugefügte Motette, nur im B. gez.). Lheretier No. 8. Lupus No. 12, 13. Mathias No. 15. Moulu No. 16. Ysore No. 28. Die übrigen 5, also No. 3, 9, 11, 14 u. 17, tragen keinen Autornamen.

(1587.) Arcadelt. Il primo libro de' Madrigali, Motetti e Canzoni francesi a tre voci, nuovamente ristampati. Venetia, Girol. Scotto, 1587. Der Bass einst im Besitze A. Ferrenc's in Paris.

1545. Jachet Archadet. Quatuor vocum Motecta, liber primus. (Tenor, Altus, Bassus.) Venetiis, Ant. Gardanus. 1545.

3 Stb. in quer 4°, einst im Besitze des Antiquariat's von List & Franke in Leipzig.

1546. (Versal.:) Intavolatvra Di Livto di Francesco Vindella Triviggiano d'Alcvni Madrigali D'Archadelt Novamente Posta In Lvce | Libro Primo | Intavolatvra — Drkz. — Di Livto | In Venetia (Petit:) Apresso di | Antonio Gardane | M.D.XXXXVI. |

1 vol. in 4°. Kgl. Staatsbibl. in München mus. pr. 113/1. Dediciert von *Vindella* an Magnifico Signor Giovanbattista Visconte. Er sagt darin, dass er aus dem 1. Buche Madrigale von Archadelt einige für Laute eingerichtet habe, doch ist dies nicht ganz richtig, da die Madrigale aus allen 5 Büchern entlehnt sind und eins davon mir ganz unbekannt ist. Der Inhalt besteht aus

Ancidetemi pur, p. 10. 1. Buch No. 9.
Bella fioretta, p. 17. 1. Buch No. 49.
Che piu foco, p. 13. 1. Buch No. 17.
Dolci rime leggiadre, p. 3. 5. Buch No. 4.
Deh fuggite o mortali, p. 18. 2. Buch No. 4.
Fra piu bei fiori, p. 11. 1. Buch No. 56.
Florida mia gentil, p. 15. Unbekannt.
Fato son esca, p. 16. 5. Buch No. 5.
Io mi rivolgo, p. 14. 2. Buch No. 2.
Nova donna, p. 8. 1. Buch No. 13.
Non v'accorgete, p. 9. 1. Buch No. 26.
O s'io potessi, p. 7. Ist von J. Berchem.

Pongente dardo, p. 6. 1. Buch No. 2.
Quand' io penso, p. 4. 1. Buch No. 60.
Si grand' e la pieta, p. 2. 4. Buch No. 2.
Sel tuo partir, p. 5. 1. Buch No. 25.
Se la dura durezza, p. 12. 1. Buch No. 22.

1550. (Versal.:) Tenor. | Il Qvinto Libro | Di Madrigali D'Archadelt A Qvatro Voci | (Petit:) Con Alcuni de altri nouamente Ristampato & Corretto. | A Qvatro — Drkz. — Voci. | In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1550. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohn. Dedik. (Sammelwerk 1550d.) 31 Madrigale. Kgl. Bibl. München kompl.

Von Archadelt sind folgende:

1. Amorosetto fiore, p. 6.
2. Amor a talla gioia, p. 19.
3. A pie d'un chiaro forte, p. 28.
4. Dolci rime leggiadri, p. 1.
5. Ecco d'oro l'eta, p. 4.
6. Fatto son esca, p. 13.
7. Hor tregu' hauran, p. 5.
8. Honorata mia donna, p. 15.
9. In me sol regna fede, p. 11.
10. Pietose rime, p. 2.
11. Parole estreme, p. 17.
12. Qual ingegno o parole, p. 10.
13. Se tanta gratia amor, p. 12.
14. Sostenete quei di, p. 20.
15. S'advien che la beltade, p. 21.
16. Tante son le mie pene, p. 29.

Die übrigen sind von L. Barre, M. Jan, La Martoretta, Hub. Naich, Pieresson und Verdelot. — Eine frühere Ausgabe ist bisher nicht bekannt. Fétis schreibt sogar, dass es 5st. ist und erst 1556 erschien.

(Schluss folgt.)

Bezeichnungen für den amtlichen Charakter der Musiker an Kathedral- und Stiftskirchen.

Zum Verständnisse der Bezeichnungen für den amtlichen Charakter der Musiker an den Kathedral- und Stiftskirchen muss man sich die Einrichtungen dieser Genossenschaften vergegenwärtigen. Diese waren, soweit sie unsere Frage berühren, folgendermaßen gestaltet. An der Spitze einer solchen Genossenschaft stand der Probst (*praepositus*) für die Verwaltung der weltlichen und der Dechant (*decanus*) für die der geistlichen Angelegenheiten. Diesen Dignitäten folgte ebenfalls als Dignität der *Cantor* als *regens chori*. Der Kantor, auch *Choryuscopus* genannt, hatte den ganzen Gesang zu leiten, die Kirchenfestlichkeiten vorzubereiten und anzuordnen, sowie auch den Kirchenkalender, das Directorium *divini officii*, anzufertigen. Derselbe hatte beim Gottesdienste eine eigene Stelle in der Mitte des zweiteiligen Chores, um von beiden Seiten bequem gesehen werden zu

können und hielt in der Hand einen scepterartigen Stab, mit dem er die notwendigen Zeichen zur Regulierung des Gesanges geben konnte. Später gab der *Cantor* die technische Leitung des Chores an einen meistens aus den *Vicaren* gewählten Substituten ab, welcher *Succentor* genannt wurde; er selbst behielt die obere Leitung, die zuletzt auf den Dekan überging. Zuweilen steht auch *Praecentor* für *Cantor*, auch *Domesticus* und *cantuum cantorumque praefectus*. *Cantor* hieſs auch in den Landkirchen der Leiter des Volksgesanges; so erzählt Gerbert in cantu et musica sacra II. 173, dass er in Frankreich in den Landkirchen einen Laien — cantor im Pluviale habe umhergehen sehen, der den Gesang des Volkes geleitet habe. In manchen Kirchen finden sich zwei technische Leiter, auf jeder Seite des Chores einer, von denen der eine, der immer zuerst anstimmte, *Praecentor*, und der andere, der mit seinem Chore respondierte, *Succentor* hieſs. In diesem Chore, der nur den gregorianischen Choral vortrug, sangen auſser den Klerikern zur Unterstützung auch Laien, welche *Chorisocii*, auch *Choralistae*, genannt wurden, auch Knaben, welche eigens für den Chordienst vorbereitet wurden; sie hieſsen *Choraula*, *Chorales*; ihr Leiter hieſs *magister choralium* und war meist ein Vikar der Kathedralkirche. Die *Chorales* waren in einem Alumnate vereinigt, dessen Vorsteher *Provisor* hieſs, und besuchten die Domschule. Den Gesangunterricht als Disciplin erteilte den Knaben an der Domschule der *magister cantus*.

Auch auf dem Lande waren Schulen eingerichtet, in welchen die Jugend zur Unterstützung des Chorgesanges herangebildet wurde, wie es sich ersehen lässt aus einem Beschlusse der Synode von Antwerpen an. 1576, welcher festsetzt, dass ebenso in Landkirchen, wo eine Schule für die Jugend zur Unterstützung des Chorgesanges eingerichtet sei, niemand zum Singen ins Chor eintrete ohne Röckel.

Auſser dem Chore zum Vortrage des greg. Chorales bestand noch ein gesonderter Chor für den Figuralgesang und an manchen Kirchen noch ein Instrumentalchor. Nach du Cange hieſs der, welcher den Chorknaben vorgesetzt war, auch *Magister scholarum de cantu*.

In der Regel der Praemonstratenser heiſst es: „De Cantore et Succentore. Cantor stet in dextro choro; Succentor in sinistro, et omnes fratres ad cantandum excitet, ac errantes et deficientes in Antiph. Psl. Hymnis emendet in altero choro".

Für „Kapellmeister" findet sich auſser *Musici chori praefectus* auch *Director chori musici* und *Magister capellae*. *Capellanus* hieſs der Geistliche, welcher dem Gottesdienste der königlichen Hofkapelle

und dem dazu gehörenden Klerus vorstand. Mit dieser Würde wurde häufig ein Bischof bekleidet, der dann *archicapellanus* hiefs. — *Phonascus* als Bezeichnung einer amtlichen Stellung ist mir bisher nicht begegnet. Bei den Alten war die Phonascia eine besondere Kunst, deren Ausüber *Phonasci* hiefsen. Diese lehrten den Gesang nicht als Disziplin, sondern es bezog sich ihre Thätigkeit auf die Bildung der Stimme, deren rechten Gebrauch und auf den kunstgemäfsen Vortrag, sowohl im Gesange wie auch in der Rede. Glarean bezeichnet in seinem Dodecachordon II. 38. Kap. den *Phonascus* als einen Musiker, der stark ist in der Erfindung von Melodien; diesem stellt er den *Symphoneten* gegenüber, der es versteht, einer gegebenen Melodie andere Stimmen zuzufügen. P. Bohn.

Nachträglich schreibt Herr Bohn der Redaktion noch folgendes: Unter dem Worte *Cantor* wurde allerdings auch jeder Sänger verstanden. Sagt schon Isidor: Cantor autem vocatur, quia vocem modulator in cantu. Mit der Bezeichnung *magister* ist es ähnlich. Im Mittelalter war magister gleich doctor. So magister artium, magister theologiae etc. Es bezeichnet der Ausdruck also auch die Qualifikation. Die auf Seite 127 mitgeteilten Erklärungen aus älteren Schriftstellern sind mit Vorsicht und Rücksicht auf die Zeit aufzufassen, denn von der Zeit von Isidor bis zum 15. Jahrh. haben sich die Verhältnisse manigfach geändert. So widerstreitet das von Herrn Bäumker angeführte Citat aus Gerbert I., 204 überhaupt der Annahme, dass unter Phonascus ein Gesanglehrer verstanden werden kann, denn es heifst dort: qui in scholis etiam publicis non cantum aut disciplinam musicam sed rectum vocis pronuntiationisque usum docebant. — [Wie manigfach die Bezeichnungen von Musikämtern an Kirchen waren, lehrt z. B. der Titel zu Certon's Missae von 1558 (Paris bei Le Roy und Ballard), wo es heifst „Pueris symphoniacis sancti sacelli Parisiensis auctore". Und bei den Missae von Cler'eau von 1554 (Paris, du Chemin) wird er genannt „Pueris Symphoniacis Ecclesiae Tullensis praefecto". Über die Bezeichnung succentor giebt auch ein Aktenstück im Dresdener geh. Archiv Auskunft. Im Jahre 1656 heifst es da (Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden. Dr. 1861, Bd. 1, p. 163) „Wenn der Kapellmeister und Vicekapellmeister verhindert sind, muss der Hof- oder Vicehofcantor (succentor) eintreten". Man verstand also stets ein untergeordnetes Amt darunter und nicht wie Straeten den Kapellmeister. Eitner.]

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Schütz (Heinrich), Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach dem Evangelisten St. Matthäus von .... Bearbeitet, mit Orgel- oder Klavierbegleitung versehen und seinem Freunde Friedrich Spitta gewidmet von A. Mendelssohn. Bearbeitung Eigentum der Verleger. Leipzig und Brüssel, Breitkopf & Härtel (1887). In hoch 4⁰, VI und 87 Seiten.

Bach (Joh. Seb.), Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas von .... Vollständiger Klavierauszug mit Text nach der Originalpartitur eingerichtet von A. Dörffel. Ibidem. (1887.) In hoch 4⁰, 2 Bll. u. 101 Seite.

Die Schütz'sche Passion gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an und die Bach'sche dem Anfange des 18. Jahrhunderts; die beiden Passionen liegen also etwa ein halbes Jahrhundert auseinander. In der Urgestalt macht sich dieser Zeitunterschied äufserlich sehr bemerkbar, dagegen dem inneren Gehalte nach verglichen, erscheinen sie fast wie Kunstwerke ein und derselben Periode. Es war eine glückliche Idee von der Verlagshandlung, die beiden Passionen in gleicher Gestalt und in so leicht fasslicher Form einem gröfseren Publikum zugänglich zu machen. Herrn Mendelssohn's Aufgabe war eine bei weitem schwierigere, denn Schütz's Niederschrift der Solostimmen ist noch in der alten Art der Lektionen geschehen, d. h. mit der römischen Choralnote, also ohne wesentliche Wertunterscheidung, nur dem Wortaccente folgend. Der Herausgeber musste daher die Solostimmen erst in die moderne Lesart umschreiben und eine Begleitung aus freier Erfindung schaffen. Dass ihm dies in so trefflicher Weise geglückt ist, beweist, wie liebevoll er sich in seine Aufgabe vertieft und trotz des modernen Gewandes, sich nie über Mittel und Ausdruck der damaligen Zeit hinweggesetzt hat, sondern streng an dem Geiste des Originals festhält. Um auch den in der Passion gewohnten Choral nicht zu entbehren, den Schütz noch nicht verwendet, hat der Herausgeber als Anhang 12 Choräle in teilweise alter Bearbeitung angefügt, die an bestimmten Stellen der Passion einzufügen sind. In dieser Gestalt empfängt der Kunstfreund ein Werk, was ihm Freude und Genuss gewähren wird und Gelegenheit bietet den Meister Schütz unverfälscht kennen zu lernen. — Die Bach'sche Lucas-Passion war bisjetzt nur durch eine Handschrift bekannt, die sich im Privatbesitze befand und wir lernen dieselbe hier nicht nur zum erstenmale kennen, sondern erhalten auch zugleich die älteste Passion Bach's, die noch in die Zeit fällt, wo er in Weimar lebte (siehe Spitta's Bach, Bd. 2, p. 339). In der äufseren Form unterscheidet sie sich wenig von den übrigen, man müsste gerade den Unterschied in der

öfteren Verwendung des Chorals suchen, doch die musikalische Ausdrucksweise steht sehr oft noch gegen die spätere Grofsartigkeit zurück; sowohl in Form, als Erfindung lehnt sie sich den früheren Vorbildern an. Dennoch wird sie kleinen Gesangvereinen eine willkommene Gabe sein, teils durch die leichtere Ausführbarkeit, teils durch den leicht fasslichen Charakter. Herr Dörffel's Klavierauszug ist praktisch und klangvoll und lässt die erfahrene Hand erkennen.

Orgelbuch. Gesammelt, redigiert und mit Pedal-Applicatur versehen, von Ernst von Werra. 20. Haupt-Vereinsgabe des Cäcilien-Vereines, pro 1887. Preis im Buchhandel 1 M. Verlag des Cäcilien-Vereines. Druck und Expedition von Fr. Pustet in Regensburg. In gr. 4⁰, 3 Seiten Vorrede nebst bio- und bibliogr. Notizen, 48 Seiten Notendruck mit 56 Nrn.

Neben dem Zwecke, dem Organisten an katholischen Kirchen dem Gottesdienste sich anschliefsendes Material zu liefern, erhält der Historiker eine Reihe Kompositionen aus dem 18. Jahrh., die bisher noch wenig bekannt waren, wie Werke von Jos. Seegr, J. C. F. Fischer, Karlmann Kolb, Gottlieb Muffat, Joh. X. Nauss, J. G. Vierling, X. A. Murschhauser, G. A. Sorge und Domenico Zipoli. Die Orgelstücke sind mit Geschmack ausgewählt und bieten manches Interessante. Besonders lernt man *J. C. F. Fischer* (1672—1715) näher kennen, der ein geschickter und erfindungsreicher Kopf war; auch Seegr (Seeger oder Zegert, 1716—1782) ist ein tüchtiger der Bekanntschaft werter Komponist. Sollte die Sammlung eine Fortsetzung finden, so möchten wir den Herrn Herausgeber auf manche Mangelhaftigkeit des Druckes aufmerksam machen, wie auf das Fehlen der Pausen bei den ersten Stimmeintritten (Nr. 3, 4, 9, 11 u. f.), ferner werden in dem Seb. Bach'schen Praeludium p. 29 die ganzen Noten statt an den Anfang des Taktes in die Mitte desselben gerückt, ein Verfahren was sonst bei keinem anderen Satze stattgefunden hat, auch sind die Klammern in demselben Satze so ungeschickt, dass man sie leicht für Noten halten kann. Im übrigen ist der Druck sehr sorgfältig korrigiert.

Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System. Seine Werke, seine Schule, Bildnisse etc. von Dr. Karl Emil von Schafhäutl, Kgl. Universit.-Prof. u. Conservator. Mit 3 Bildn., Facs. u. Notenbeil. Augsburg 1888. Verlag des literar. Inst. von Dr. M. Huttler. Preis 8 M. In gr. 8⁰, XVI u. 303 S. mit 4 Bll. Beilagen.

Wie der Herr Verfasser Seite 3 mitteilt ist der vorliegende Band nur ein Vorläufer einer sehr umfassenden und voluminösen Biographie, deren Erscheinen noch lange auf sich warten lassen dürfte. Die Hauptaufgabe der vorliegenden Biographie scheint nur darin zu bestehen, Vogler gegen die zahlreichen Angriffe seiner Zeitgenossen zu verteidigen. Uns

Neueren ist Vogler eigentlich fremd und gleichgültig und ist uns nur als der Lehrer Weber's und Meyerbeer's bekannt. Ich habe mir viel Mühe gegeben aus der vorliegenden Biographie mein Urteil dem des Herrn Verfassers anzupassen, doch hat die Darstellung gerade das Gegenteil hervorgerufen. Vogler als Mensch und Komponist war mir völlig fremd, und habe ich durch obiges Werk den Eindruck empfangen, dass er wohl ein talentvoller Mann war, einen festen, eisernen Willen besafs — schon sein Gesichtsausdruck spricht dies aus — dass er aber als Sonderling, als Kunstspekulant sich ebenso seinen Nachruhm verpfuscht hat, als sein ihm so ähnlich angelegter Schüler Meyerbeer. Alles wird bei ihm zur Spekulation, selbst das Gebetbuch wird dazu benützt. Es liefse sich über das Buch wieder ein Buch schreiben, denn Vogler ist eine interessante Erscheinung, und der Herr Verfasser ist von seinem Stoffe so erfüllt, dass er eine Fülle Material liefert. Er reizt aber gerade durch die Art seiner Darstellung zum Disputieren an, da er die Urteile der Zeitgenossen immer und immer wieder wörtlich anführt und seine Widerlegung nicht überzeugend wirkt. So wäre man gern geneigt seine Verehrung für die Kompositionen Vogler's zu teilen, wenn nicht am Ende die beiden Tonsätze mitgeteilt wären, die alle schönen Worte zu nichte machen. Wir erkennen wohl den Spekulanten Vogler, aber nicht den grofsen Künstler Vogler. Ich kann mir nicht denken, dass Herr von Schafhäutl in der Hymne „Regnum mundi" die Takte 10—12 schön, oder geschickt oder gar genial findet. Ich würde sie einem Schüler rot durchstreichen und ungeschickt darüber schreiben. Und diese 3 Takte kehren fünfmal wieder. So geht es uns mit den meisten Eigenschaften Vogler's. Wir möchten so gern daran glauben, dass er nicht eitel war, so eitel, dass alle Welt über ihn lachte, wenn das fatale Gebetbuch nicht da wäre. Wir möchten so gern an sein wahres Künstlertum glauben, wenn die fatalen Programme zu seinen Orgelconcerten nicht da wären, die doch mehr nach Schaubuden-Aushängeschildern riechen, als nach echtem Künstlertum. Der Herr Verfasser sagt ganz richtig: Vogler konnte seinen Orgelfantasien ebensogut ein ästhetisch abgefasstes Programm geben, doch er kannte sein Publikum. Wenn er die Mauren von Jericho einfallen lässt, so versteht dies freilich der dümmste Bauernjunge, dem gebildeten Zuhörer ist es aber eine fatale Zugabe. Vogler hat sein ganzes Vermögen, seine ganze Einnahme der Einrichtung von Orgeln nach seinem System geopfert, und jeder Orgelspieler und Orgelbauer verwarf das System; nur zwei Orgelspieler kann der Verfasser anführen, die überhaupt imstande waren mit seinen eingerichteten Orgeln (Simplificationssystem nannte es Vogler) fertig zu werden, und das sind Mendelssohn und Ett. Selbst der perfekte Orgelspieler Rink verwarf es. Ein eigenes Urteil kann man sich nach des Herrn Verfassers Darstellung des Simplificationssystems nicht gut bilden und man ist daher nur auf den Erfolg angewiesen und der fällt zu Ungunsten Vogler's aus. Möglich dass die Welt zu dumm ist; sie begreift doch aber andere geniale Erfindungen, warum denn gerade diese nicht? In dieser Weise schwankt man hin und her und kommt zu keinem abschliefsendem Urteile. Es wird stets eine

schwierige Aufgabe bleiben, abgeschlossene Urteile über längstvergangene Thatsachen umzustofsen und die Gegenwart vom Gegenteil zu überzeugen. Vielleicht erreicht dies der Herr Verfasser in seinem angekündigten gröfseren Werke.

Mitteilungen.

* Andreas Bontempi, der Komponist und Dichter der Oper „Il Paride" (Exemplare des Druckes in Berlin und Wien) 1662 am 3. Nov. in Dresden aufgeführt — die Aufführung währte von abends 9 Uhr bis morgens 2 Uhr — sagt im Vorworte, dass er sich bei der Komposition der Oper das natürliche Sprechen zum Vorbilde genommen habe. (Originaltext im Fürstenau, Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am kurf. Hofe in Sachsen. Dresden 1861, Bd. 1, p. 211.) Also ein Vorläufer Gluck's und Wagner's, nur kommt seine Musik seinem Wollen nicht gleich.

* Der nordniederländische Verein für Musikgeschichte hat von *J. A. Reincken* Partite diverse Sopra l'Aria: „Schweiget mir von Weiber nehmen", altrimente chiamata „La Meyerin" für Klavier herausgegeben (Lpz., Breitkopf & H.). Nur die 16. Variation zeigt uns Reincken in guter Laune, die übrigen leiden an grofser Trockenheit. Die Genialität seines Meisters Sweelinck erreicht er in keiner Weise. Aufserdem hat der Verein noch im St. Gregorius-Blad, April 1887, die 5stimm. Motette „O sacrum convivium" aus den Cantiones sacrae von 1619 von J. P. Sweelinck in Partitur veröffentlicht. Sie ist gerade eine von denen, die am wenigsten Sweelinck von der besten Seite zeigen, wie er überhaupt im Gesangsfache nur Mittelmäfsiges leistete; seine Stärke zeigte er im Orgelsatze, dort tritt er reformierend auf und seine Genialität kommt nur hier zu voller Geltung. Die Publikationen sind deshalb doch von grofsem historischen Wert, denn nur durch die Kenntnis der Meister von allen Seiten kann sich unser Urteil zu einem umfassenden heranbilden.

* Inbetreff der Herstellung des in No. 10 erwähnten Quellen-Lexikons sei besonders auf die Titel und Dedikationen von Drucken und Manuskripten aufmerksam gemacht, die neben den archivalischen Dokumenten die besten Wegführer sind. Bei dem Fortschreiten des Lexikons tritt immer mehr die Erkenntnis zu Tage, dass fast sämtliche Biographieen älterer Meister irrig oder mangelhaft sind. Eine thätige Beihilfe, besonders von Nachrichten aus Notendrucken und Notenmanuskripten wäre sehr wünschenswert.

* Leo Liepmannssohn. Antiquariat. Berlin W, Charlottenstr. 63. Katalog 57. Geschichte und Theorie der Musik. — Tanz. Eine wertvolle Sammlung alter und neuer Werke.

* Katalog von Kirchhoff & Wigand in Leipzig, Marienstr. 19. No. 791. Enthält Geschichte der Musik. Musikwissenschaft und Musikalien. Eine reiche Sammlung meist neuerer und einiger älterer Werke.

* Verzeichnis No. 185 von List & Franke in Leipzig, Universitätsstr. 13. Enthält geschichtliche und theoretische Werke über Musik, Biographieen, Zeitschriften und Werke über das Theater.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1557. Missae | Tres Jocobo Arcadet | Regio musico, & illustriss. Cardinalis à Lotharingia sacello praefecto | auctore, nunc primum in lucem aeditae, cum quatuor | & quinque vocibus, ad imitationem | modulorum | Noe Noe. 4 Io. Mouton. | Aue regina coelorum. 5 And. de silua. | Missae vulgaris beatę virginis. 4 | Drz. ‖ Lvtetiae. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, . . . | . . . | . . . | 1557. | etc.

1 vol. in gr. fol. 44 Bll.

Hofbibl. Wien, Univ.-B. Königsbg., Stadtb. Augsburg, K. B. München. — Kgl. Bibl. Berlin.

Auf der Rückseite des Titelblattes das Druckprivilegium. 2. Bl. Die Dedication an Carolo Lotharingo Cardinalis vom Verleger. Man erfährt daraus nur, dass A. „symphoniarum tuorum magistro" beim Herzoge ist, also sowohl Kapellmeister wie Komponist.

1573. (Versal:) Svperivs. | Chansons A Troys | Parties De M. Iaqves | Arcadet. | (Petit:) nouuellement Imprimé | en troys volumes. ‖ A PARIS. | 1573 | (in der unteren Vignette:) Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege de sa mageſté pour dix ans.

3 Stb. in quer 12⁰, auf der K. K. Hofbibl. in Wien nur Superius und 2. Superius bekannt (Mitteilung des Herrn Wöber). Die Titel stehen in reicher und geschmackvoller Randverzierung. Das

24. Blatt (Schlussblatt) zeigt das Druckerzeichen (einen Pegasus) und nochmals die Druckerfirma.

Inhalt.

Texte vollständig.

1586. (Versal:) L'Excellence | Des Chansons Mvsi- | cales Composees Par | (Petit:) M. Jaques Arcadet, tant propres à la | voix, qu'aux inſtruments. | Vignette. | Recueillies & reueuës par Claude Goudimel natif de Beſançon. | Drkz. | SVPERIVS. ‖ Par Jean de Tournes, Imprimeur du Roy à Lyon. | M. D. LXXXVI. |

4 Stb. in kl. quer 8^0, ohne Dedic. Die Worte „Recueillies & reueuës par Claude Goudimel natif de Beſançon. | Drkz. | " fehlen auf dem Contraltus, Tenor und Bass.

Kgl. Bibl. in München komplet. Eine frühere Ausgabe ist nicht bekannt. Fétis verzeichnet eine „Lyon 1572", doch ohne Fundort und genaue Titelwiedergabe.

Seite Inhalt, 4stimmig.

Seite

4. L'hiver sera, et l' Esté variable.
6. C'est la clairté de ta face.
7. Souvent mon coeur, ne sçay.
8. Ovure mes yeux, à fin.
10. Toy, dont la mort m'a vie.
12. Si je pouvois t'aymer par faict.
14. Tu es, ô Dieu, toute mon esperance.
15. Non je ne veux, ô Dieu que je reclame.
17. Je suis attaint, je le confesse.
19. Monde pleures tu point pour le departement.
20. O le grand bien, mon Dieu, quand je te voy.
22. Ta grand' bonté a causé le desir.
23. Mon Dieu tu congnois bien.
25. Servant à Dieu je souffre peine dure.
26. Ta verité m'est une flamme.
28. Mon ame estoit de longtemps prisonniere.
30. Qui en terre desire voir le ciel.
31. L'homme qui est voluptu eux.
32. Fuyez, ô plaisirs langoureux.
34. Souspirs ardans, qui esbranlez mon ame.
36. Tout le desir, et le plaisir, que peut.
38. Ta grace en moy renouvelle un sainct.
40. Lors que ma voix au Seigneur Dieu j'addresse.
41. Quand je contemple la hauteur.
43. Lorsque le pervers eshouré, abuse, ô Dieu.
45. En Dieu tant seulement mon ame.
46. Il n'est douleur cruelle, qui soit semblable.
48. Tu as voulu serviteur me nommer.
50. De mes ennuis ayes compassion, o Jesus Christ.
52. N'auray-je plus, ô Dieu, la jouissance.
54. De ce monde la splendeur n'est autre cas.
56. De quoy sert un vain desirer, sinon pour faire.
57. En contre moy, en douceur, ou fierté.
59. Si le mondain pensoit combien la face.
61. O Dieu, veuille à mon coeur apprendre.
63. Je me repute bien heureux, d'attendre.
64. Pere qui es aux cieux, j'esleve à toy.
65. Lorsque mon coeur ta lumiere apperçoit.
67. Pour heur au monde demander.
69. Seigneur tu as tout pouvoir dessus moy.
70. En Dieu gist mon esperance, mon heur.
72. De tant de peine endurer je ne me plain.
73. At trepida et coeptis immanibus effera Dido.

Wenn ich nicht irre sind es Archadelt'sche Madrigale, die auf französische Texte gesetzt sind.

Nachtrag zu Seite 132. Herr Dr. *Emil Vogel* zeigt in seiner neuerdings erschienenen Biographie Cl. Monteverdi's noch folgende Ausgabe des 1. Buches Madrigali a 4 voc. von Archadelt an, zu der er mir freundlichst noch folgende näheren Angaben übermittelt hat.

Madrigali | A Quattro | Di Giahes (?) | Archadelt | Di Nuovo Ristampato, E Coretto (?) | In Venetia Da Claudio Monteverde. ‖ In Roma, Per Paolo Masotti 1627. | Con Licenza De' Superiori. | A Distanza (?) di Gioseppe Cesareo all' insegna dell' Arpa al Colleggio Romano.

4 Stb. in hoch 4^0, im Liceo musicale in Bologna. Dediciert vom Verleger Masotti an Monsignor Nicolo Monaldeschi, ohne Datum. Der Inhalt besteht aus 31 Madrigalen und zwar nach 1539a aus No. 1, 7; 2 und 4 von Berchem, 55 von Corteccia; 57, 8, 6, 37, 42, 13, 9, 45, 15, 20, 17, 24, 16, 48, 53, 49, 25, 29, 31, 26, 27, 59, 60, 33, 34 und 38.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Emil Vogel: Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke. Abgedruckt in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Lpz. Breitkopf & Härtel 1887, p. 315—450.

Die Erstlingsarbeit eines jungen Dr. philologiae, die aber ein eminentes Talent für musikgeschichtliche Forschung und Darstellung kund giebt. Man bewundert die Verbindung der archivarischen mit den bibliographischen Studien und erfreut sich an der knappen und doch dem Gegenstande völlig genügethuenden Form. Eine Eigenschaft, die unsere besten neueren Historiker nicht teilen. Der Verfasser verlässt nie sein Thema, schweift nie ab. Wie ein Anatom selbst dem kleinsten Knöchelchen seinen Platz anzuweisen versteht, so weiſs Herr Vogel aus der kleinsten archivarischen und bibliographischen Notiz das Leben des einst so hoch gefeierten Komponisten, dem Förderer der Oper, zu verfolgen und zum einheitlichen Ganzen zu gestalten. Seine Kenntnisse der einschlägigen Litteratur bemerkt man nur an den kurzen Notizen in den Anmerkungen, in denen er groſse und kleine Irrtümer der betreffenden Verfasser richtig stellt. Ohne Prunk und Aufsehen laufen dieselben nebenbei her, als wenn er sie spielend aus dem Ärmel schüttelte. Noch zu erwähnen ist die sehr nachahmungswerte Behandlung, Citate, Dokumente, Briefe, Dedikationen u. a. stets in deutscher Übersetzung mitzuteilen und den Original-Wortlaut in die Anmerkung zu verweisen. Es ist eine sehr billige Art nur den Original-Wortlaut wiederzugeben und dem Leser zu überlassen sich die

alte oft schwer verständliche Ausdrucksweise zu übersetzen. Der Sinn ist oft so dunkel, dass die Übersetzung sich nur in umschreibender Weise halten kann und der Übersetzer sich erst durch längere Studien in die Ausdrucksweise der Zeit hineinarbeiten muss, und trotzdem ist Herr Vogel mehrfach genötigt die Worte beizufügen: das ist etwa der Sinn der dunkel gehaltenen Ausdrucksweise. An die Biographie des einstigen Meisters schliefst sich die Bibliographie an, geteilt in ein chronologisch geordnetes Titelverzeichnis und ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis. Daran schliefsen sich die Dokumente und den Schluss bildet der „ Lamento d' Arianna", das ist der einzige Teil einer Oper von Monteverde der uns aus ihr erhalten ist, und da er sich in einem Sammelwerke von 1623 ohne Autorname befindet, so ist deren Mitteilung von ganz besonderem Werte. Der bibliographische Teil erfüllt unsere Ansprüche nicht in dem Mafse, als wir sie an den Herrn Verfasser stellen können und müssen, dem ein so riesiges Quellenmaterial vorliegt. Er macht den Eindruck, als wenn der zugemessene Raum zu knapp gewesen wäre. Bibliographische Arbeiten erfüllen erst dann ihren Zweck, wenn sie auf jede Frage Antwort erteilen. Die Neuzeit hat darin so Musterhaftes gerade in der Musikgeschichte geleistet, dass kein Zweifel mehr darüber bestehen kann, wie eine Bücherbeschreibung abzufassen sei. Sie hat sich zwischen C. F. Becker's und Wackernagel's Arbeiten den Ausdruck angeeignet, der die richtige Mitte zwischen Notizen und endlosen Beschreibungen hält. — Die vorliegenden Zeilen sollen nur auf das Werk aufmerksam machen, damit es sich recht bald in jedermanns Hand befindet. Aus dem reichen und interessanten Inhalte einen Auszug zu geben, umgehe ich schon deshalb, um niemandem Gelegenheit zu geben, sich die Anschaffung der Biographie zu ersparen, denn wir müssen danach streben, dass der Musikgelehrte von seinen Arbeiten auch leben kann.

Rudolf von Freisauf: Mozart's Don Juan, 1787—1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper von . . . Herausgegeben anlässlich der 100jährigen Jubelfeier der Oper „Don Juan" von der „Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg." Mit 9 Kunstbeilagen. Salzburg. Verlag von Herm. Kerber. 1887. In 8⁰. VIII und 197 Seiten. Pr. 4,50 M. (Der Reinertrag fliefst der obigen Stiftung zu.)

Ein auf die genauesten Quellenstudien und in einem fliefsenden Stile abgefasstes Buch, welches dem Historiker wie Laien den gröfsten Genuss bereitet. Der Verfasser lässt vor uns die Komposition des Don Juan mit den allerkleinsten Details entstehen. Wir sehen Mozart im Prager Freundeskreise sich mit der ganzen Heiterkeit und Liebenswürdigkeit seines Wesens bewegen. Empfangen die Eindrücke der Zeitgenossen, welche die ersten Aufführungen erlebten, erfahren aber auch die absprechenden Urteile einer kleinlichen Kritik als er in Wien, Berlin und anderen Städten aufgeführt wird. Hierauf erhalten wir eine genaue Einsicht in

das Autograph der Partitur nebst dem Textbuche, sowie von den deutschen Übersetzungen, den späteren Zusätzen in der Partitur und von den mannigfachen Wandlungen, welche er an den verschiedenen Bühnen durchgemacht hat. Der Statistik mit ausführlichem Texte wird ein großer Raum gewährt und wir sehen ihn durch die ganze Welt wandern. Den Schluss bilden die Aufführungen von Mozart-Cyclen, einige Urteile über die Oper, ein Verzeichnis der Literatur über den Don Juan und ein Namen-Verzeichnis. Zu Seite 106 wäre noch hinzuzufügen, dass die wahrscheinlich in Wien unter Schikaneder's Beeinflussung entstandenen Einschiebungen von 3 Personen, einem Gerichtsdiener, einem Kaufmann und Eremieten an den größeren Bühnen länger ihr Leben zum Gaudium des großen Haufens gefristet haben, als der Verfasser annimmt, denn in Breslau wurden sie noch 1852 gegeben und selbst in Berlin hörte ich sie noch 1854. Erst nach diesem Jahre, vielleicht noch etwas später, wurden die Secco-Recitative eingeführt, mit Begleitung eines Violoncells.

Eitner.

Mitteilungen.

* In betreff der Titel der Kapellmitglieder im 16. Jahrh. bietet die Cantoreiordnung des Kurfürsten Moritz von Sachsen von 1548 (Fürstenau, Beiträge 1849 p. 9) mannigfache Belege. Der oberste Leiter ist der Kapellmeister, der Präceptor unterrichtet die Knaben im Singen, Religion und Grammatik und lehrt „darneben die anderen artes dicendi". Es scheint in den Bezeichnungen der Ämter bei jeder Kapelle ein anderer Gebrauch gewesen zu sein.

* In den diesjährigen Monatsheften p. 27 wurde bei der Besprechung der Briefsammlung der *La Mara* ein Brief *Monteverdi*'s erwähnt und dabei der Original-Wortlaut vermisst, weil der Sinn der einen Stelle in der Übersetzung dunkel ist. Der Brief ist bereits 1855 in *Caffi*'s Storia della Musica sacra, 2. Bd. pag. 135 im Originale veröffentlicht und heißt die betreffende Stelle dort wörtlich „havendo già visto che quattro generi di armonia saranno quelli che anderanno adoperati per servitio del detto intermedio." Die Übersetzerin hat also ganz getreu übersetzt; doch was kann Monteverdi wohl unter den 4 Arten Harmonieen meinen? Thema oder Charaktere?

* Schon 1495 liebte man es, Gesänge teils mit Singstimmen, teils mit Instrumenten zu besetzen, wie es Praetorius im 17. Jahrh. näher ausführt. So berichtet Davari (La musica a Mantova 1884), dass ein Gesang von Obrecht z. B. im Jahre 1495 in Mantua mit Sopranisten, Altisten, Contraltisten und der Bass mit der Posaune ausgeführt wurde (Archiv in Mantua).

* Über die Triole im 16. Jahrh. sagt Hans Gerle in seiner Musica und Tabulatur auf die Instrument der kleinen und großen Geygen etc. (Kgl. B. Berlin) Bogen H 2: „Du wirst in etlichem gesang die Ziffer, die drey gilt, vnder den noten finden" (in den 3 nebenstehenden Notenbeispielen steht die 3 über den Noten, wie noch heute Gebrauch ist) „und nicht vor den noten. Es sind gleich die noten minima oder Semiminima so gelten drey ein schlag, so gehört alweg die nechst

Not darvor und die ander darnach zusamen zu einem schlag.“ (Das kann nur heißen: Es ist ganz gleich, ob die Noten Minima = oder Semiminima = sind, sie gelten alle drei stets nur einen Schlag, nämlich die erste von den dreien Noten, die vor der 3 und die letzte, die hinter der 3 steht, also . „Es gehet aber die andern Noten nichts an, nur die drey Noten die ober der Ziffer steen, wie du es hernach sehen wirst“ (folgen 3 Beispiele Triolen).

* In der Hofbibliothek in Darmstadt, Codex No. 1988, befindet sich ein Ms. aus dem 15. Jahrh. mit einigen älteren Hds., welches Tractate von *Guido, Aribo* und *Berno* enthält. Die Vierteljahrsschrift von Fr. Chrysander u. C. enthält p. 488 eine Beschreibung derselben.

* Notizen über die Stärke und Besetzung der einstigen Musik-Kapellen. Am Kurfürstl. Hofe zu Torgau unter Moritz bestand 1548 die Kapelle aus einem Kapellmeister, 3 Bassisten, 5 Tenoristen, 3 Altisten (Männer), 9 Knaben und einem Organisten. Einer der Sänger war Präceptor, der die Knaben zu unterrichten hatte, nicht nur in der Musik, sondern auch in allen übrigen Disciplinen. 1555 unter Kurfürst August bestand die Dresdener Kapelle aus 24 Personen, ohne die Knaben, nämlich 1 Kapellmeister, 1 Präceptor, 4 Bassisten, 7 Tenoristen, 8 Altisten (Männer), 3 Organisten und 13 Knaben. Dazu trat noch eine Instrumental-Kapelle mit 7 Personen. 1576 besteht die Kapelle aus 35 Mitgliedern, darunter 6 Bassisten, 5 Tenoristen, 7 Männer-Altisten (auf 10 Singeknaben), 13 Instrumentisten und 3 Organisten. Im Jahre 1590 umfasste sie 43 Mitglieder: 1 Kapellmeister, 1 Präceptor, 5 Bassisten, 5 Tenoristen, 4 Altisten (Männer), 8 Knaben, 1 Instrumenten-Inspektor, 11 Instrumentisten, deren Instrumente nicht genannt sind, 2 Lautenisten, 3 Organisten, davon einer auch Harfenist und Instrumentist, also Klavierspieler war, 1 Zinkenbläser und 1 Citharist. Im Jahre 1606 war sie bis zu 47 Personen vermehrt. 1612 sank sie bis auf 27 Personen. 1632, unter Schütz's Direktion, aus 39 Personen, darunter 15 Instrumentisten und nur 13 Singstimmen. 1651 ging sie bis auf 17 Mitglieder herab, darunter 8 Instrumentisten und 6 Sänger (die Knaben sind nicht genannt). Im Jahre 1666 dagegen zählt sie 53 Personen: Schütz, Oberkapellmeister, 4 Kapellmeister, 2 Vice-Kapellmeister, 1 Hofkantor, 1 Vicehofkantor, 4 Sopranisten (Kastraten), 5 Altisten (Männer), 5 Tenoristen, 4 Bassisten, die übrigen sind Instrumentisten, darunter 1 Concertmeister und 4 Organisten. Die nächsten Jahre zeigen wieder eine Verminderung bis auf 32 Personen und erst 1733 zählt sie 56 Personen (unter Hasse), darunter 3 „Compositeurs“, 7 Solosänger, 12 Violinisten, 4 Bratschisten, 4 Violoncellisten, 2 Contrabassisten, 3 Flötisten, 5 Oboisten, 3 Fagotisten, 2 Hornisten, 1 Organist etc. Schon 1717 legte man auf ein kräftiges Streichquartett Gewicht und bestand es aus 8 Violinisten, 7 Bratschisten, 3 Violoncellisten und einem Contrabassisten. Clarinettisten wurden erst im Jahre 1792 in der Dresdener Hofkapelle verwendet und zwar als man das Oratorium „La Passione di Giesu Cristo“ von Paisiello in der Hofkirche zur Aufführung brachte. Die ersten Violoncellisten werden 1714 genannt, mit Namen Nadalin Veneziano und Gaspare Rossi. — Als Galuppi Kapellmeister war, bestand 1786 das Orchester aus 12 Violinisten, 6 Violettisten, 4 Violoncellisten, 5 Violonisten, 2 Oboisten, 2 Flötisten, 2 Trompetern und 2 Hornisten. — 1818 bestand die Hofkapelle aus 71 Mitgliedern (Fürstenau, Beiträge, Dresden 1849). — An der Kapelle in Venedig an S. Marco bestand am 13. Jan. 1597 der Chor aus 3 Soprani, 5 Contralti, 5 Tenori und 4 Bassi (Caffi, Storia della musica, Ven. 1855 Bd. 2 p. 47 ff.). 1618 aus etwa

80 Sängern und 20 Instrumentisten (Vogel's Monteverdi p. 364). 1653 waren die Stimmen mit 1 Soprano, 2 Falsetti oder Mezzi Soprani, 3 Contralti, 9 Tenori und 8 Bassi besetzt und beantragt der Kapellmeister *Rovetta* bei den Prokuratoren Venedigs sie auf je 8 Personen in jeder Stimme festzusetzen. 1655—1677 bestand die Sängerkapelle aus 22 Cantori, nämlich aus 5 Soprani, 4 Alti, 8 Tenori und 5 Bassi. 1685 und später besafs sie 36 Sänger und 34 Instrumentisten, die letzteren waren verteilt auf 8 Violini, 11 Violette, 2 Viola da braccio, 3 Violoni, 4 Tiorbe, 2 Cornetti, 1 Fagotto und 3 Tromboni. 1708 bestand das Orchester aus 10 Violini, 3 Violette, 1 Viola da braccio, 1 Violone, 3 Tiorbe, 1 Cornetto, 2 Trombe, 1 Trombone und 1 Oboe. — Auch die Gehaltsverhältnisse geben gute Aufschlüsse und werden meist bestimmt durch die seltenere Handhabung des Instrumentes oder die Neuheit seiner Einführung ins Orchester, oder auch durch die Person selbst. So erhielt 1708 ein Trompeter am S. Marco 50 Dukaten, der Oboist 55 Dukaten. Die Theorbisten 30 Dukaten, die Violinisten je nach der Rangstufe 40, 25 und 15 Dukaten jährlich. Der Cornettist 30 und die übrigen Instrumentisten nur je 15 Dukaten. Die Sänger (Cantori) dagegen erhielten fast durchweg 100 Dukaten und nur einige wenige 80, 70, 60 und 25 Dukaten jährlich. In der sächsischen Hofkapelle wurden im 16. Jahrh. die Instrumentisten höher bezahlt als die Sänger und Organisten. So erhielt z. B. 1555 der Kapellmeister Le Maistre 240 Gulden jährlich, die Sänger 29—120 Gulden, die Organisten 40—97 und die Instrumentisten, meist Italiener, von 114—228 Gulden. 1590 rücken die Sänger bis 160 Gulden herauf, während sich die Instrumentisten auf gleicher Höhe halten. 1813 stellt sich das Verhältnis anders. Der Komponist Rastrelli bezieht 600 Thlr., der Konzertmeister (Violinist) 1200 Thlr., ein Contrabassist 800, der erste Flötist, Oboist, Clarinettist und Fagottist je 600 Thlr., die Sänger werden sehr verschieden, je nach ihren Leistungen bezahlt. Den höchsten Gehalt von 900 Thlr. erhält ein Tenorist, ein anderer nur 600 Thlr., die Bassisten 600, 500 und 400 Thlr. Die niedrigsten Gehalte beziehen die Violinisten, nämlich jährlich 150 Thlr. — 1680 wurde in Dresden die erste Opernsängerin engagiert, und erst nach 1813 finden sie sich regelmäfsig in den Rechnungen verzeichnet. Italien liefs jedoch schon bei den ersten dramatischen Versuchen (1600) Sängerin auf der Bühne zu und es fiel niemandem dort ein sie je auszuschliefsen. Die deutschen Mädchen haben sich erst sehr spät entschlossen die Bühne zu betreten. Man half sich in Hamburg z. B. mit Knabenstimmen und in Dresden mit Kastraten.

* Die von R. von Liliencron herausgegebenen Horaz'schen Oden mit den 4stim. Sätzen von Tritonius, Senfl und Hofhaimer sind jetzt auch in einer Schulausgabe erschienen. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Pr. 1 M.

* In Wilhelm Streit's Verlag in Dresden sind 500 Musikerportraits auf 14 photogr. Tafeln nebst 5 Bogen Text in 4⁰, Pr. $7^1/_2$ M, erschienen.

* Leo Liepmannssohn. Antiquariat. Berlin W. Charlottenstr. 63. Katalog 58 mit 554 Nrn. Opern in Partitur oder Klavierauszug, im Druck oder Ms., von italienischen, französischen, belgischen, deutschen, englischen und schwedischen Komponisten; eine wertvolle und interessante Sammlung aus den Bibliotheken des verstorbenen Grell und Grafen von Redern.

* Theodor Ackermann in München, Promenadenplatz 10. Katalog Nr. 211. Enthält Werke über Geschichte der Musik, Biographieen, Kirchenlied, Theorie, Geschichte des Theaters und Tanzkunst. Ferner Opern und Portraits. Eine wertvolle Sammlung mit vielen brauchbaren Werken.

* Mit diesem Hefte schiefst der 19. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen, während die Mitglieder denselben ohne Bestellung erhalten, sobald keine Abmeldung geschieht. Der Mitgliedsbeitrag von 6 M ist im Laufe des Januar an den Sekretär der Gesellschaft einzusenden. — Der 16. Band der Publikation auf Subscription, den 1. Abschnitt von Glarean's Dodecachord, 1547, in deutscher Übersetzung von P. Bohn enthaltend, kommt am 2. Januar 1888 zur Versendung und beträgt der Jahresbeitrag für die alten Subscribenten 9 M. Neu eintretende Subscribenten haben anfänglich 15 M zu zahlen. Nähere Auskunft erteilt der Unterzeichnete.

Templin (U.-M.). Rob. Eitner.

* Hierbei eine Beilage: Der Katalog der päpstlichen Kapelle Bog. 12. Schluss erfolgt im neuen Jahrgange, sowie die Fortsetzung der Beilage „Das Buxheimer Orgelbuch".

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1886.

Einnahme	1308,70 M
Ausgabe	1277,83 M

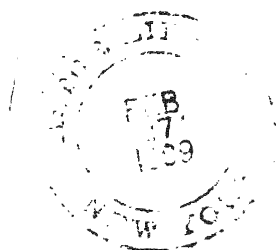
Specialisierung.

a) Einnahme:	Mitgliederbeiträge	781,00 M
	Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 16 M und S. A. E. Hagen 5 M.	
	Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	467,50 M
	Überschuss aus der Abrechnung von 1885	60,22 M
	Summa	1308,70 M
b) Ausgabe:	Buchdruck	568,40 M
	Notenbeilage	335,02 M
	Papier	77,50 M
	Buchbinder	4,20 M
	Annoncen und Feuerversicherung	30,60 M
	Verwaltung, Expedition etc.	262,11 M
	Summa	1277,83 M
c) Überschuss		30,87 M

Templin, im Oktober 1887.

Vorsitzender	Sekretär
vacat.	Rob. Eitner.

Namen- und Sach-Register.


FEB
7
1.39